Yaşam Kitapları

Josh Cohen

Çalış(ma)mak*

Daha Ciddi Bir Mesai

Türkçesi: Burcu Halaç

2. BASKI

*SEL

ÇALIŞ(MA)MAK*

Daha Ciddi Bir Mesai

JOSH COHEN, Londra Üniversitesi'nde modern edebiyat kuramları profesörüdür. İngiliz Edebiyatı ve Amerikan Kültürel Çalışmaları eğitiminin ardından doktora çalışmasını Sussex Üniversitesi'nde Amerikan Edebiyatı üzerine yürüttü. Psikanaliz, felsefe, 19. yüzyıl ortalarından bugüne Amerikan edebiyatı, modern kültür alanında mahremiyet kavramı ve bu alanların kesişim noktaları Cohen'in temel çalışma konularıdır.

*SEL YAYINCILIK / YAŞAM KİTAPLARI

*SEL YAYINCILIK
Kuloğlu Mahallesi, Turnacıbaşı Caddesi,
No: 17, Beyoğlu – İstanbul
Tel: (0212) 516 96 85

http://www.selyayincilik.com
e-posta: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:
Çatalçeşme Sokak, No: 19/1
Cağaloğlu – İstanbul
e-posta: siparis@selyayincilik.com
Tel: (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

*SEL YAYINCILIK: 1110
ISBN: 978-625-737-017-2
Yaşam Kitapları: 19

ÇALIŞ(MA)MAK
Daha Ciddi Bir Mesai
Josh Cohen

Türkçesi: Burcu Halaç

Özgün Adı:
Not Working: Why We Have to Stop

Genel yayın yönetmeni: Bilge Sancı
Editör: Ahmet Birsen
Kapak tasarımı: Aslı Sezer
Sayfa tasarımı: İklime Yılmaz

1. Baskı: Haziran 2021
2. Baskı: Ocak 2022

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203
Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 44865

Josh Cohen

Çalış(ma)mak

Daha Ciddi Bir Mesai

Türkçesi: Burcu Halaç

İÇİNDEKİLER

Anne ve babama...

Giriş

Psikanalist olarak çalıştığım on küsur yıl boyunca, güne çalışan çoğu insandan önce başlayıp onlardan sonra paydos ettim, standart çalışma saatlerine göre çoğu insanın çalışmadığı saatlerde de mesai yaptım. Bu durum çoğu zaman günün ilk saatini bir kişinin korku ve endişesine dalmış, son saatiniyse bir başkasının tükenmişliğine batmış halde geçirmem anlamına geliyor. Bu esnada, günün başı ve sonu arasında gelenlerse sık sık ofisten, kendi işlerinden veyahut çocuk bakımından bir saat çalıveriyor.

İşe ilişkin hoşnutsuzluklar çalışma yaşamına dair hikâye ve şikâyetlerde veyahut da daha dolaylı yoldan, titreşimde bırakılmış telefonların mütecaviz uyarılarında ("üzgünüm, muhtemelen işle ilgili") seansın içinde ve etrafında sürekli dört döner, sanki hasta bilinçli ya da bilinçsizce onu güya bu korunaklı yerde bile izleyen taleplere ilişkin bir şeyler bilmemi istiyordur.

Bu durum hiç kuşkusuz genellikle tatminsizlik ve anlamsızlık hisleriyle şiddetlenen illetler, yani stres, güçten kuvvetten düşme ve yorgunluğun rahat vermediği modern çalışma yaşamına, yalnızca çetin olmakla kalmayıp içi boş da olan, yerine getirilmesi için orada bulunuvermesi dışında yol gösterici bir amaçtan yoksun işe dair kısmi, belki de abartılı bir resim sunmaktadır bana.

Psikanalistin görüşme odası, hayatlarımız üzerindeki kapsam ve menzili göz korkutucu genişlikte olan bir sorunu değerlendirmek adına bizlere bakış açısı sağlayan noktalardan sadece biridir. Sayıca giderek artan kitap ve makalelerin doğruladığı üzere, çağımız işle ilgili toplumsal, ekonomik ve siyasi bir krize tanıklık etmekte. Fazla çalışma (*overwork*) bu krizin en göze çarpan semptomlarından biriyse bir diğer semptom da iş sayısında günbegün yaşanan azalmadır. Üretim (robotların bir araya getirdiği araba

ve bilgisayar parçaları), perakendecilik (istihdamı bilgisayarlardan ibaret dükkânlar) ve ulaşım (sürücüsüz araba ve trenler) gibi sektörlerin de dahil olduğu emek piyasasındaki sektörlerin bütünü ya nihai olarak tam otomasyona geçmeyi beklemekte ya da hâlihazırda bunu deneyimlemeye başladı bile. "İleri seviye" bilişsel ve entelektüel çalışma bu gelişmelerden hiçbir şekilde muaf değil. Pazarlamadan yatırım bankacılığına, hukuki anlaşma hazırlamaktan matematik öğretmeye dek indirgenemez bir şekilde insana ait olarak düşünegeldiğimiz işlerin çoğunu Yapay Zekâ devralacak.

Daralan emek piyasası işi olmayanlar kadar işi olanları da etkilemekte. İş bulma rekabeti bir yandan maaşları aşağıya çekerken öte yandan etkililik ve kendini adamaya yönelik daha bile büyük talepler dayatmakta. Olur da hata yapar ya da ayağımız kayarsa yerimizi alacak bir işçi ordusu hazırda bekliyor; bu durum işe dair hissedilen baskıyı yoğunlaştırıp teslimiyet, ümitsizlik ve kapana kısılmışlık duygularına yol açarak söz konusu işten kaçış rotalarını tasfiye ediyor. Düzgün bir yaşam standardı tutturma ya da basbayağı hayatta kalma mücadelesi içinde kalakalmış bizler kendimizi stresli, tatmin sağlamayan işlerde mahsur kalmış ya da bu türden işlerin peşinden koşar pozisyonda buluruz.

Yaklaşmakta olan bu çalışma krizi, gelecekte çalışmanın olmadığı bir dünyadaki ekonomik, sosyal ve siyasi sonuçları ele alan "çalışma-ötesi" *(post work)* düşünür ve yazarlarından mürekkep gevşek bir ağın oluşumuna yol açmıştır. Her vatandaş için yaşamaya elverişli, kişinin mali durumunu hesaba katmaksızın bir gelir sağlanmasına işaret eden Evrensel Temel Gelir (ETG) fikri, şu sıralar hem anaakım çevrelerde hem de radikal sosyal politika çevrelerinde rağbet görüyor ve çalışma-ötesini gündemine alan politika ve müzakere süreçlerinin temel payandalarından biri haline gelmiş durumda.

Ama pek çok çalışma-ötesi yazarının ileri sürdüğü üzere, çalışma-ötesi bir geleceğin gündeme getirdiği sorular siyasi ve pragmatik oldukları kadar varoluşsaldır da. Çalışmanın artık hayatın

merkezinde yer almadığı bir dünya bizleri yaşamın anlamının nerede yattığını sormaya zorlamaktadır. Yaşamı yaşamaya değer kılan iş değilse nedir? Bizler temelde çalışan canlılar değilsek ne tür canlılarız?

Bu kitap, yıllar boyunca yukarıda bahsi geçen soru etrafında okuyup düşünmenin ürünüdür. Yaşamın birincil anlam ve amacı olarak işe atfedilen değer çocukluğumdan beri bana hiçbir zaman kendinden menkul bir şey gibi gelmedi. Hukuk, muhasebe, finans, şirket yönetimi, devlet memurluğu ya da başka herhangi saygıdeğer bir orta sınıf işte bir kariyer peşinden gitmememin nedeni, bu işler için gerekli becerilere sahip olup olmadığıma ilişkin ciddi kuşkular bir yana, bütün bu mesleki uğraşıların çalışma fikrinin meşruiyetinin kendinde bulunduğu fikrine inanır görünüyor olmasıydı. İş yaşamı bir şeylerin ufuk açıcı ya da eğlenceli olmasından ötürü değil de söz konusu işin getirdiği sorumluluklar oldukları için yerine getirildiği zorunluluklarla dolu bir yaşam izlenimi bıraktı bende. Bu kendi kendinden feragat eden olgunluğun işin kendisi olması beni çok etkiledi ve bundan kaçınmaya da bu nedenle kararlıydım.

Çocukluk ve ergenlik yıllarımın çizgi film kahramanları –Snoopy, Bagpuss, Garfield, Homer Simpson ve daha sonra Lebowski– bilincimde aile üyelerim ve öğretmenlerimin bana her gün aktardığı üretkenlik ve amaç buyruklarına muhalif karakterler olarak yer etti. Bu kahramanlar pencerenin kara tahtadan daima daha ilginç olduğu, yalnızca birkaç öğretmenin dersinin hayallerim karşısında uzun süre dayanabileceği yönündeki kanaatimi haklı çıkarmıştır.

Aradan uzun yıllar geçip de yetişkinlik ufukta belirince, hayallerin cazibesi gereklilik yasalarına göğüs gerdi. Bu giriş yazısını izleyen bölümlerde anlattığım üzere, edebiyat ve daha sonra psikanaliz bana bunları uzlaştırmanın yollarını sundu. Dış gerçekliğin taleplerinden hoşlanmasam da, edebiyat ve psikanalizde üretken etkinliğin reddine güven telkin edici biçimde açık uğraşlar, hayatımı kazanma yolları buldum.

Fakat sanat ve psikanaliz bana katlanabileceğim, hatta keyif alabileceğim bir çalışma yaşamı armağan etmelerinin ötesinde kültürümüzün eylem ve amaca atfettiği birincil değeri sorgulamam hususunda da farklı şekillerde yardımcı oldu. Bu kitap söz konusu sorgulamanın neticesidir. Toplumumuz giderek aciliyet arzeden bir biçimde iş olmadan nasıl yaşamak gerek sorusuyla yüz yüze gelirken, insanlığımızın özünün eylediğimiz ve ürettiğimiz gerçeği dışında bir yerde yatıp yatmadığını sormanın vakti geldi, üstelik insanın yaptığı işin dünya tarihindeki dönüştürücü gücüne ve bu işi gerçekleştirmeye yönelik dürtümüze rağmen. Modern Batı kültüründe günümüz çoğu zaman çalışmama arzumuza dönük uzun bir tanıklık halini alır. Çoğumuz yoğun bir biçimde çalışırken bile yüzümüzü umut ve teselliyle durma olasılığına çevirir, en verimli günlerimizin bile büyük kısmını kıpırdanarak, boşluğa dalıp giderek, pencere ya da bilgisayar ekranıyla dikkatimiz dağılarak geçiririz. Dikkat dağınıklığı [*distraction*] çoğu zaman kılık değiştirmiş bir uyuşukluk, bir etkinliğin içini içerik açısından tamamen boşaltmaya yönelik bir yol, aslında mola vermeden mola vermektir. Dikkat dağınıklığı bir tür çalışmama hali olmakla birlikte dinlenmekten ziyade tedirgin bir tükenmişliğe yol açma eğilimindedir.

Bu çalışmama dürtümüzü bünyemizin utanç verici ya da fuzuli bir arızası olarak görmeye meylederiz. Belirli, tarafsızca faydalı bir amacı başardığım müddetçe mühim bir canlıyım; kâğıda neler çiziktirdiğim ya da mahrem bir uyaklı argo düzenini nasıl uydurduğumla değil. Ama peki ya bunu yanlış kavradıysak? Kanımca kim ve ne olduğumuz açısından çalışmamak da en az çalışmak kadar önemlidir.

Böyle bir iddianın ilk dayanağına işaret eden fiziksel gerçekliğimizin dokusudur.

Newton'un eylemsizlik yasası olarak da bilinen birinci hareket yasası, hareket halindeki bir cismin dengelenmemiş bir kuvvetin etkisine girmediği müddetçe hareket etmeye devam edeceğini be-

lirtir. Ortaçağdan beri biliminsanlarının merakını cezbetmiş daimi hareket arayışının ardına gizlenmiş olan, bu yasayı alt etme, durmak zorunda kalmaksızın devam etme düşlemidir.

Eylemsizlik yasası zalim bir efendidir. Attığımız top duvara çarpacak, saatin mekanizması duracak, ayaklarımız dans etmeyi bırakacaktır; hareket halindeki cisim ister canlı ister cansız, ister gözle görülemeyecek kadar küçük isterse kozmik büyüklükte olsun, er ya da geç şu veya bu "dengelenmemiş kuvvet" onun ilerleyişini engelleyecektir.

Bu bakımdan, başka herhangi bir fiziksel varlık gibi kendi ağırlığımızın yüküne tabiyiz. Durmak zorunda kalmadan ancak belli bir yere kadar ilerleyip belli miktarda şey yapabiliriz. Ağırlıksızlık hissinin çocukları neden mutluluktan havalara uçurduğunun ipucu burada yatar. Çocuklar kabarcık ve balonlara, havaya savrulmaya ve yeryüzünün üzerinde süzülme hayaline bayılır. Yerçekiminin bu tür hayalleri çaldığını algılarlar. Yerçekimi bizi yere perçinler ve bedenlerimizin ancak görünmez bir kuvvete karşı savaş vererek hareket etmesini sağlar. Bu durum yürümeyi, koşmayı, yüzmeyi zorlu bir iş kılarken uçmayı ise imkânsızlaştırır.

Yaşlanıp büyüdükçe ve çevikliğimiz azaldıkça, yerçekiminin amansız bir yasa olduğunu fark ederiz. Havaya yükselmeyi evvela fiziksel bir amaç, en nihayetinde de bir zihin durumu olarak reddederiz. "Bulutların üzerinde" olmak dünyevi gerçeklik ve onun taleplerinden çocukça bir kaçışın şifresidir. Bulutlar sınavlarınızı geçmenize ya da kazançlı bir iş bulmanıza yardımcı olmaz.

Fakat yerçekimi yasasını kabul etmek, bu yasanın gerek beden gerekse zihne dayattığı sınırlarla yüzleşmek anlamına gelir. Kuşların bizde uyandırdığı şaşkınlık yorulmak bilmez oluşlarına dair bıraktıkları izlenimden kaynaklanır. Kuşlar da en az diğer hayvanlar kadar yıpranmaya yatkın olsa da, uzun bir uçuşun sonunda bitip tükenmiş halde yığılıp kalmazlar.

İnsan denilen hayvan gebelik süresi ve sonrasındaki yaklaşık altı ay boyunca, tahtırevanındaki bir hükümdar misali kendi ağırlığını taşımanın küçük düşürücülüğünden korunup ağırlığı

yokmuşçasına taşınır. Bebeğin bu ağırlığı keşfetmesi ancak emeklemeye başlamasıyla olur ama bunun verdiği yükü en başlarda bağımsız hareket etmenin verdiği heyecan verici yenilik duygusu telafi eder. Çocuğun ağırlığının onun için acı bir hınç kaynağına dönüşmesi çocuğun bunun kalıcı olduğunu fark etmesiyle yaşanacaktır. Daha sonra parka yürümeye teşvik edildiğinde, kendisi taşımak zorunda kalmasın diye hantal bedeninin yükünü taşımanız için size yalvaracaktır – anne babaların sık karşılaştığı yorgunluk ve bıkkınlık kaynaklarından biridir bu.

Çocuk yürümenin verdiği zahmete itiraz ederek eylemsizlik yasasına duyduğu hoşnutsuzluğu dışa vurur. Çocuğun etrafındaki yetişkinlerin görevi ona kimsenin bundan kaçamadığını, bedeninin, duygularının ve kaygılarının yükünü taşımayı öğrenmesi gerektiğini öğretmektir.

Sigmund Freud'un ortaya koyduğu kavramlar arasında muhtemelen en tartışmalısı olan 1920'de önerdiği "ölüm dürtüsü" kavramı, bizlere eylemsizlik yasasının bir bakıma ruhsal yeniden kodlanışını sunmaktadır. Ölüm dürtüsü topyekûn bir sükûnet arzusu, yıkıcı bir eğilim ve travmatik deneyimlerin zorlantılı bir şekilde tekrarlanması örüntüsüyle ilişkilidir. Fakat bu kavram daha temel bir hakikate, insanların etkinliğe direnç gösterdiğine, yaşamın kendisi de dahil bir noktada durmak zorunda kalmadan hiçbir şeye başlayamıyor olmalarına işaret eder.

Freud bilinçdışı ruhsal yaşamda keşfettiği örüntülerin evrenselliğini doğrulamak için sıklıkla kadim mitolojilere (bunlardan en iyi bilineni tabii ki Oidipus anlatısıdır) bakmıştır. Ölüm içgüdüsünün varlığını desteklemek içinse bu türden bir arayışa girmemiştir; şayet girmiş olsaydı, bu desteği en çarpıcı biçimde farklı teogonilerde ya da ilahi düzenin soykütüklerinde bolca bulmuş olacaktı. Tanrılar herhangi bir teogonide sevgi, nefret, savaş gibi belli duygu ve varolma biçimlerinin cisimleşmiş halidir, böylelikle kozmik düzen ve iç yaşam alanlarını birbiriyle ilişkilendirirler.

Hesiodos'un *Theogania – İşler ve Günler*'i ya da *Mahabharata* gibi tanrılara ilişkin en ünlü anlatılar, tanrıların heyecan verici,

yaratıcı ve aşk dolu serüvenlerini, entrikalarını ve iki taraf için de öldürücü savaşlarını hikâye eder ama ilahi düzenin daha gizli bir bölgesinde eylemsizlikleri çok daha belirgin bir tanrılar kümesi bulunur. Hindu teogonisinde Vişnu'nun yaratısı ve karısı olup talihin, saflık ve zarafetin vücut bulmuş hali olan Laksmi, talihsizlik tanrıçası olan kız kardeşi Jyestha'yla kozmik açıdan dengelenir. Şişman, pasaklı ve çirkin Jyestha, sanki bedeni dünyaya direnmeyi ya da onun görünümlerini sürdürmeyi reddettiğini dışa vururcasına etine dolgun, sarkık gövdesine bile sinmiş ilahi bir tür rehaveti temsil eder.

Bu esnada Yunan teogonisiyse kozmosun özellikle geniş ve çeşitlilik gösteren bir kısmını gecenin, uykunun ve halsizliğin tanrılarına ayırır. Hesiodos'a göre yeryüzünün yaratılmasından evvelki asıl Kaos, Erebus (Karanlık) ve Nyx (Gece) çiftini vücuda getirmiş, bu çift de sonra uyku tanrısı Hypnos'u doğurmuştur. Hypnos rahatlama ve halüsinasyon tanrıçası Pasithea ile birlikte rüya krallığının üç efendisi Morpheus, Phobetur ve Phantasos'a babalık etmiştir. Oğulların her biri sırasıyla rüya yaşamının değişken, korku salan ve fantastik bölgelerine hükmetmekle görevlendirilmiştir. Hypnos'un sarayını koruyup kollayan ise bağrı geniş toprak ana Gaia ile Ateher, yani havanın birlikteliğinden doğmuş, tam olarak "üşengeçlik" anlamına gelen tembellik tanrıçası Aergia'dır. İki ezeli yaşam gücü, yaşam karşıtı bir güç, uyku ve halsizliğin kozmik muhafızını meydana getirmek için bir araya gelir.

Bu anlatılara bakılacak olursa evrendeki düzen eş zamanlı olarak yaşamı frenleyecek bir şey yaratmadan yaşam meydana getiremez. Freud ölüm dürtüsünün daha yaygaracı muadili yaşam dürtüsünü, zihin ve bedenin sınırlarına dair hiçbir şey bilmemeyi tercih ederek bu mecburi freni geçersiz kılmayı amaçlayan bir şey olarak düşünmüştür. Yaşam dürtüsü her şeyin daha fazlası için didinir durur; üreme ve sıkı çalışma vasıtasıyla türün kendini yenilemesini ve yeni yaşamın sürdürülebilir kılınmasını sağlar. Merak, hayal gücü ve pratiğe geçirme yoluyla yeni alanlar, fikirler, cemaatler, teknolojiler ve kültürler yaratır. Mümkün olsaydı, yaşam dürtüsü hiç durmadan yoluna devam ederdi.

Freud ölüm dürtüsünün sessizce ve görünmeden yaşam dürtüsüne sızıp onun ileriye dönük hareketini engellemek istediğini ileri sürdüğünde, bir birey ya da halkın yaşamının en çılgınca coşkulu ve hırslı dönemlerinde bile bir rehavet, Aergia ya da Jyestha'nın tembellik sesinin şunu fısıldadığı bir ânın olduğunu hatırlatır bize: Gerçekten mi? Canın istiyor mu? Yataktan çıkmasan daha iyi olmaz mı?

Bu kitap bu sesle olan sorunlu ve ikircikli ilişkimizi irdeliyor. Günümüz Batı dünyasında yaşamlarımız duraksamaya tahammülü olmayan bitmek bilmez, gergin bir etkinlik zorlantısına tabidir. Kültürümüzün simgesel görüntüsü trende, akşam aile sofrasında veyahut yataktayken herhangi bir istirahat ya da sessizlik aralığını panikle e-posta ya da iş belgeleriyle, o da değilse sosyal medya güncellemeleri, bağımlılık yapıcı oyunlar ve viral videolarla dolduran telefonunu kontrol edip duran kişidir. Gerginliğin eşlik ettiği dikkat dağınıklığı sürekli natamam bir yapılacaklar listesindeki tek avuntudur. Çalışmamak da en az çalışmak kadar yorucu ve kesintisiz hale gelir. Durmak dışında bir seçeneğimiz olmadığını bilsek de durmanın kendisi bizi çok korkutur, ürkek ve suçlu hissetmemize yol açar.

Sürekli meşgul oluşumuzu körükleyen, durma ihtiyacını küçük gören ya da önemsizleştiren kültürdür. Kaygı dolu bir rekabete dayanan işkoliklik etosu milyonlarca kadın ve erkeğin yaşamlarının büyük kısmını işte geçirmesini garantiler. Enerji içeceği reklamları ve nezle ilaçları hastalık ve bitkinliği güçlenerek atlatacağımızı vaat edip bizi (ayrıca işverenlerimizi) bir gün de olsa izin almaktan kurtarır.

Bu süper kahramanca adanmışlık ve büyülü muafiyet düşlemleriyle sansasyona düşkün basınımız ve demagojik siyasetçilerimizin düzgün, gayretkeş ailelerin pahasına kolay yaşamlarının keyfini süren refah devleti otlakçıları ve göçmenlere ilişkin ortaya çıkardıkları kötü niyetli komplolar arasında bir bağ var. Hınç ve haset duygularımızı uyandıran, birilerinin ne pahasına olursa

olsun kendilerini yola devam etme buyruğuna tabi hissetmiyor olabileceği düşüncesidir.

Son yirmi otuz yıldır, gerek sol gerekse merkez sağ Batı hükümetleri, içinde bulunduğumuz koşulları dikkate almadan çalışmaya devam etmemizi sağlamaya daha da azmettiler. Britanya'da, Birleşik Devletler'de ve başka herhangi bir yerdeki sosyal devlet yardımlarının faturası her geçen gün daha da katı kıstaslara tabi tutuluyor; bunlardan en bariz olanıysa aktif biçimde iş arama. Çalışma-ötesi teorisyeni David Frayne'in yazdığı üzere, "Geleneksel olarak çalışma yükümlülüğünden muaf tutulmuş, çocuğunu tek başına büyüten anne babalar ve engelli kişiler gibi gruplar bile daha çok insana verilen sosyal yardımın kesilip bu kişilerin istihdamının sağlanması amacıyla incelenir oldu." Engelliler için verilen ödenekler başvuran kişinin çalışmaya uygunluğu konusunda çoğu zaman gaddarca yürütülen bürokratik değerlendirmelerin ardından ya reddediliyor ya da geri alınıyor.

Çalışmayan vatandaşların sayısını azaltma yönündeki bu amansız dürtünün gerekçesi belli: Yaşlanan ve artan nüfusun maddi yükü mevcut sosyal devlet yardımı faturasını uzun vadede sürdürülemez kılıyor. Ülkeler iflastan ve ölümcül çöküşten kaçınacaklarsa, üretkenlikteki bütün boşlukları tıkayıp ekonomik israfı artı değere çevirmeleri gerekir. Geleceğin ideal devlet ve ekonomisi böylece eylemsizlik yasasına galebe çalacak, "dengelenmemiş" hiçbir kuvvet ekonominin daimi hareketliliğini engelleyecek ya da ketleyecek bir müdahalede bulunmayacaktır.

Sorun şu ki Batı ekonomileri uzun süredir eylemsizlik yasasından muaf olmadıklarını gözler önüne serdi. Dinamizmlerine engel teşkil eden şeyleri ortadan kaldırmak için buldukları çözümler yalnızca yeni sorunlar üretiyor. Otomasyon üretim ve etkililiği artırsa da istihdam ve maaşları aşağı çekiyor. İş kıtlığının yarattığı baskılar hem devletin hem de geniş anlamıyla ekonominin her yıl bitkinlik, tükenmişlik ve depresyon gibi strese bağlı hastalıklar yüzünden milyarlar kaybetmesine neden oluyor. Eylemsizlik

yasasını hükümsüz kılma çabası, bu yasanın kendisini daha da amansızca göstermesini taahhüt eder sadece. Ne var ki ticaret, siyaset ve medyanın işe ilişkin küçümseyici ahlakçılığı, bizim zihinlerimizde daha da kuvvetlenmeye hemen teşne olmasaydı bunun pek de kıymeti harbiyesi olmazdı. Çoğumuz durmak zorunda olmanın verdiği utanç karşısında çok savunmasızız.

Psikanaliz bunun neden böyle olabileceğine dair çeşitli düşünceler sunar. İçimizde idealize edilmiş bir kendilik imgesi ya da Freud'un terimini kullanacak olursak bir "benlik ideali" taşırız; bu ideal bizi daha fazlasını yapmaya ve başarmaya zorlar. Benlik ideali, bize anne babalarımızın bebekliğimizin en erken döneminde aktardığı kendi mükemmelleştirilebilirliğimiz içindeki bilinçdışı bir inancın kalıntısıdır. Benlik ideali başarma tutkusu ve yaratıcılığı teşvik etmeye hizmet edebilecek olsa da, olduğumuz kişi ve olmamız gerektiğini düşündüğümüz kişi arasındaki boşlukta utanç ve yetersizlik duygularına yol açarak sinsice cezalandırıcı olmaya da meyillidir.

Benlik ideali sizi "yapabileceğiniz" konusunda temin ederken, bilinçdışı zihnin üstbenlik olarak bilinen daha ünlü failiyse "yapmalısın" emrini vererek vicdan ve sorumluluk duygumuzun en düşük düzeylerinde cezalandırıcı bir suçluluk duygusu uyandırır. Dışarıdan ve içeriden gelen mesajların etkileşimi, sınırlarımız söz konusu olduğunda çoğumuzun belli düzeyde kaygı deneyimlemesini sağlar; durduğumuz anda hem içeriden hem de dışarıdan gelen sesler hücum edip tekrar başlamamızı talep eder.

Benlik ideali potansiyelimizi azami seviyeye çıkarmaya yönelik sürekli talep ve teşvikleriyle günümüzün çalışma ve istihdam edilebilme kültürü için karşı konulamazcasına kolay bir hedeftir. Frayne, "Her çalışana her zaman *daha fazlası* olabileceği öğretilir ve istihdam edilebilirlik yolcularının kişilikleri ve başarılarının uygunluğunu sorgulayıp zamanlarını yeterince makul biçimde geçirdiklerine dair asla tam bir memnuniyet duymadan kendilerine sürekli savaş ilan ettikleri trajik bir patika halini alır," diye yazmaktadır.

Durmaya, doldurulmamış ve bir şey için ayrılmamış zamana ilişkin duyduğumuz rahatsızlık, çalışma ve üretme buyruğunun mükemmel ikizi olan sürekli bir dikkat dağınıklığına da yol açar. Üretici olarak kapasitemizin sınırına gelip dayandığımız an, tüketici olarak kapasitemizi harekete geçirebiliriz. Günümüzde doğan bir çocuğun gözleri, kulakları ve sinir sistemi daha en başından itibaren televizyon, tablet ve mobil ekranlardan yayılan kesintisiz görüntü ve bilgi akışının hücumuna uğrayacaktır. Çocuğun ev, ofis ya da sokak gibi somut yerlerdeki fiziksel varlığı, dijital yaşamın sanal ağları ve bu ağların takip, beğenme, güncelleme, canlı yayınlama, satın alma gibi dur durak bilmez zorlamalarınca soğurulacaktır. Bu cihazlardan uzak kaldığı anlarsa onda terk edilmişlik ve boşluk duyguları yaratacaktır.

Boşluğun görünür kılınabileceğinden korkuyormuşçasına makinelerimiz ve zihinlerimizdeki kapatma düğmelerine basmaktan gerginlik duyarız. Gelgelelim bu ihtiyatlılık sessizlik ve inzivaya, kesintisiz gürültü akışındaki bir fasılaya yönelik yoğun bir özlemle birlikte varolur. Danışma odamdaki kimi hastalar muntazaman dünyanın ya da kendilerinin kaybolması yönünde bir arzuyu açığa vurur. Katatonik tükenişin, boş boş geçirilmiş bir hafta sonu sabahının, Budist bir koanın* kusursuz boşluğu haline gelene dek bir gazetenin tek bir satırına gözlerini dikmenin mutluluğundan bahsederler.

Kendimizi çok fazla şey yapma dürtüsü ve hiçbir şey yapmama arzusu arasında sıkışmış buluruz. İnternette sörf yapmanın yol açtığı dikkat dağınıklıkları bu itkileri tuhaf bir şekilde bir araya getirir. Beyaz bir tişörtteki 23 ufak tefek farklılığı kıyaslamak, düzinelerce viral kedi videosu izlemek ya da katatonik halde metrelerce sosyal medya paylaşımında gezinmekten mürekkep çılgın, aşırı faal halimiz zamanımızı (ve işverenlerimizin zamanını) harcamanın ve üretkenliğimize set çekmenin bir yoluna dönüşüyor.

---

* Zen Budizmi'nde mantıklı düşünceyle cevaplanması mümkün olmayan, yalnız sezgilerle anlaşılabilen hikâye, diyalog ya da sorulara verilen ad. Zen Budistler koanı meditasyon sırasında dünyaya ya da kendilerine ilişkin hakikatleri açığa çıkarmak için kullanır. (ç.n.)

Etkinlik ve amaçla olan karmaşık ve müphem ilişkimiz böylece insanların esasında çalışan canlılar olduğu yönündeki anlayıştan şüphe etmek için bir neden sunuyor. Bir başka nedense sanatın varlığıdır.

Sanatın bu kitapta merkezî bir yeri var. Bunun nedeni kısmen edebiyatçıların, görsel sanatçıların ya da sinema sanatçılarının yaşam ve eserlerinin zihin ve bedenin duyumsamazlık, tembellik, kayıtsızlık, hayalcilik gibi çalışmazkenki hallerine dair zengin bir düşünce ve temsil yelpazesi sunmasıdır. Fakat daha temelde, sanatın varolması gerçeğinin ta kendisi yapıp etmenin zorbalığı diyebileceğimiz bizdeki aktif, amaca yönelik yaşamı reddeden bir boyuta delalet eder.

Neticede sanatçılar ne *yapar* ki? Sanatçılar pratik gerçeklik yerine hayal gücünün alanını mesken tutup bakışımızı hakikatten kurmaca ve yanılsamaya çevirerek somut eylem bakımından pek de bir şey yapmazlar ki bu da onları erdem ve dürüstlüğü teşvik etme peşinde olanlar için daimi bir şüphenin nesnesi kılar. Sokrates *Devlet*'te sanatçıları çeşitli nedenlerden ötürü ideal Devlet'ten kovar ama sanatçıları kovmasının en önemli nedeni onların doğru yaşama ve eylem konusunda katkı sunacak ya da anlatacak bir şeylerinin olmamasıdır. Sokrates, şairlerin en sevilen ve saygı duyulanı Homeros'un bile bir anayasa kaleme aldığını, başarılı bir savaşa girdiğini, kullanışlı bir araç icat ettiğini ya da kendini kamu hizmetine adamış olduğunu ileri süremeyeceğini söyleyerek hayıflanır. Homeros karşı konulamaz bir biçimde eğlendirici olabilir ama bir yaşam rehberi olarak hiç işe yaramaz.

Bundan yaklaşık 2300 yıl sonra, Oscar Wilde Platon'un değerler hiyerarşisini ters yüz edip bu işe yaramazlığı sanatçının en üstün erdemi olarak yüceltir. Diğer herkesi boyunduruğu altında tutan aktif olma zorunluluğuna direnen sanatçı, gerçekliğimizin sınırlarından kurtulup "amacı yapıp etmek değil varolmak olan" rüya yaşamının hudutsuz, havadar bölgesine giden yolu bulur.

Karşıt pozisyonlarda olsalar da, Sokrates ve Wilde'ın yolu aynı içgörüde kesişir: Sanat yapmak ve sanattan keyif almak, ya-

şamın amacını yapıp etme biçiminde anlamaya karşı üstü kapalı bir reddedişi ifade eder. Sanat eserlerinin varlığı insan varoluşunun karşılıksız türde, hatta işe yaramaz bir boyutuna, amaca yönelik eyleme direnmeye işaret eder. Bir şiir okumanın ya da bir tabloya bakmanın doğrudan herhangi bir pratik etkisi olduğunu kestirmek güçtür.

Bu argümanın bariz karşıtıysa sanat eserleri onları her türden siyasi ve kişisel kullanım için üretip tüketenlerce seferber edilebilir olduğundan ve seferber de edildiğinden sanatın bir hayli kârlı bir endüstri olduğudur. Başka bir deyişle sanat, yaşamımızın, dünyevi gerçekliğin bir parçasıdır; bu gerçeklikten koparılmış mahrem bir krallık değildir. Günümüzde sanat dallarının sürekli olarak para, yer, zaman gibi kamusal kaynakları kullanmalarını ticari değer ya da toplumsal fayda açısından meşrulaştırmak zorunda olmasının nedeni kesinlikle budur. Sanatın madden ya da toplumsal açıdan kârlı bir şeyler yaptığını göstermesi gerekir.

Sanat eserlerine hiç kuşkusuz her türlü şeyi yaptırıp söyletmeye çalışabiliriz. Ne var ki sanat eserini tanımlayan şeyin hiçbir şey "yapmaması" olduğuna dair o sinsi kuşku baki kalır. Fransız yazar ve eleştirmen Maurice Blanchot, "Sanat kötü biçimde ve az eyleme geçer... sanat kendisini eylemle kıyaslamaya başlar başlamaz doğrudan ve ivedi eylem, sanatı yalnızca kusurlu kılabilir." Blanchot'nun çağdaşı Alman filozof ve eleştirmen T. W. Adorno sanatın, en azından bu ada en yaraşır gördüğü türde sanatın, "söylediği" şey yüzünden değil çok az şey "söylemesi" nedeniyle siyaseten yıkıcı olduğunu ileri sürmüştür. Samuel Beckett'in bir oyunu ya da Pablo Picasso'nun bir tablosunun yarattığı derin etki, modern kapitalist toplumun bize dayattığı dil ve iletişimin boş biçimlerine yabancılaşılmasını sağlamaktır.

Sanatı eylemle mukayese etmek yerine, onu yaşamda bu mukayesenin söz konusu olamayacağı tek alan olarak el üstünde tutsak ya? Blanchot kışkırtıcı bir pasajında, kadim tanrıların boşalttığı yeri devralan ilahi yaratıcı olarak Romantik sanatçı mitinin ilahi işlevlerin en kutsalını ıskaladığını ileri sürmektedir. Dünyanın

kökeni hakkındaki neredeyse her mitte, ama bilhassa da *Yaratılış* anlatısındaki ilahi varlıklar yaratmakla kalmayıp *dinlenir* de. Romantik sanatçı kendi tanrısallığının "tanrının işlevleri arasında en az ilahi olanın... Tanrı'yı haftada altı gün emekçi haline getiren" şeyin üstlenilmesine dayandığını tahayyül eder sehven.

Gerçek tanrısallık herkesin muktedir olduğu çalışmaya değil bir tanrının ayrıcalığı olan çalışmamaya dayanır. Tanrı nasıl bir "emekçi" değilse sanatçı da değildir; gündelik dünyada bir yapı ustasının taşı kullanma biçimi bir duvar, köprü ya da işe yarar başka bir nesne oluştururken, heykeltıraşın taşı kullanma biçimiyse yalnızca imgesel dünyada bir nesne meydana getirir. Sanatçı ne kadar sıkı çalışır görünürse görünsün, gerçek fayda ve amaç gözüyle bakıldığında hiçbir şey yapmamaktadır. Sanatçı Martin Creed'in çeşitli binalara ışıkla yansıttığı formülü "DÜNYA + İŞ =DÜNYA" bu içgörüyü hoşça yoğunlaştırmaktadır. "Çalışma" esasında fuzulidir; dünyanın içerdiklerinin toplamına ne bir şey ekler ne de bu toplamdan bir şey eksiltir. Kendilerine vergi mükellefi diyenler de hovarda sanatçılar da aynı noktaya parmak basar: Dünya sanatçılara, tuğla döşeyici ya da doktorlara ihtiyaç duyduğu kadar "ihtiyaç duymaz."

Sanatçının tanrıya benzediğini, ilahi yaratıcılığın Romantik anlamından ziyade bu bakımdan söyleyebiliriz. Tanrı bir günü dinlenmeye ayırarak herhangi bir dış buyruk ya da talepten azade olduğunu ortaya koyar. Çalışmama halini açıkça kutsayan Şabat* bizleri bu ilahi yorgunluğu taklit etmeye teşvik eder. Bu kavramın günümüz yaşamından kaybolması hem çalışmanın kutsal kılınması hem de toplumun sekülerleşmesiyle alakalıdır. Şabat'ın kutsal bir statüye çıkarılması, varolmanın yapıp etmekten daha yüksek bir varoluş biçimi olduğunu ima eder. Belki de sanat, biz insanları belirgin bir gaye ya da amaç olmaksızın yaşama deneyimiyle temas ettiren o 'Şabatik' boyutun son kalıntısıdır.

---

* Musevilik'te dinlenme ve ibadet için ayrılmış gün. (ç.n.)

1999'da dünya milenyuma dair kaygılarla çevrelenmişken, Tracey Emin merakı uyanmış, şaşkın ve kızgın izleyici kalabalıklarını *My Bed*'i [Benim Yatağım] görmeleri için Londra'daki Tate Galerisi'ne çekmiştir. Kısa sürede çağımızın en simgesel ve kötü şöhretli sanat eserlerinden biri haline gelen *My Bed,* bir ilişkinin sona ermesinin tetiklediği alkol etkisisindeki bir çöküşün ardından sanatçının yatağının nasıl göründüğünü titizlikle yeniden yaratmıştır.

Kullanılmış ve kirli çoraplar, havlu ve çarşafların intizamsız karmakarışıklığı, yatağın bazasına rahatça atılmış alez tükenmiş bir yaşamın biriktirdiği enkazla çevrelenmişti: kullanılmış ve kullanılmamış kâğıt peçeteler, kan lekeli külotlar, bir başına duran pelüş bir oyuncak, boş votka şişeleri, tamponlar, prezervatifler, polaroid selfieler, ezilmiş sigara paketleri, eski gazeteler ve soslar.

My Bed şu eskimiş sanat nedir sorusuna yeni bir aciliyet ve yaşam üfleyerek sansasyonel bir alay ve tiksinti fırtınası tetikledi. *My Bed*'e kara çalanlar sanat teriminin hangi anlamda bir yaşamın bu ham dağınıklığının düzenlenmemiş sunumuna, bu isteklerine düşkün ve çirkin kendini ifşa etme eylemine uygulanabilir olduğunu sormuştur. Hem sanat hem de çalışma terimlerini arsızca reddeden bir nesneye sanat eseri statüsünü nasıl olur da verebiliriz?

Yunanca bir kelime olan *poiesis,* ister doğada ister insan yaşamında olsun, yaratıcı eylemi bir *meydana getiriş,* çalışma yoluyla bir şeyin başka bir şeye dönüşümü olarak tanımlar. Tesadüfi olmayan bir biçimde Emin'in "yapılmamış yatağı" olarak bilinen *My Bed* herhangi bir şey yapmayı cüretkârca reddetmenin bir ifadesi gibi görünüyordu. *My Bed* bir şey yapmak yerine Emin'in dağılmakta olan yaşamının biçimsiz enkazını öylece, bu enkazın parçalarını uyum içerisinde düzenlemeye ya da bakan kişide estetik haz uyandırmaya yönelik hiçbir düşünce olmaksızın saçılmış bir şekilde bırakıyordu.

My Bed'de sergilenen bitkinlik hali Tanrı'ya, işe ve aileye hizmet etmeye dönüşümüzü hazırlayan canlandırıcı Şabat'tan ziyade Yaratılış'ın öncesinde gelen dehşet verici "israf ve boşluğun",

tohu va-bohu, dinsiz Şabat'ını akla getirmekteydi. *My Bed* tek bir imgenin barındırdığı mikrokozmos aracılığıyla evrenin asıl kaosuna geri dönüşü sahneler.

Emin'in yatağı her birimizin içinde görünmeden ve gizlice vuku bulan bir sahnenin, amaca yönelik eylem ve ilerlemeden müteşekkil yaşamlarımız arasında entropiye, bütün düzen ve anlamın çözülmesine boyun eğecek bir noktanın dehşet içinde tanınmasına neden olur. Ne var ki bu yatağın sefil bir üşengeçlik ve savsaklamaya dair verdiği izlenim, yapma ve bozma arasındaki ayrımın ustaca bulanıklaştırıldığı son derece titiz bir çalışmanın sonucudur. Atalet ve bitkinlik hayal gücünün ölüm haberini vermek yerine Emin için yaratıcı bir kaynak vazifesi görmüştür.

My Bed depresif atalete ilişkin özgül bir deneyimi belgeler. Köklerini Emin'in kişisel tarihinden alması, *My Bed*'i Emin'in varsayılan narsisizmi ve kinikliğinin şahsına (ya da daha doğrusu bu esere yapılan saldırıların çoğundaki neredeyse kodlanmamış kadın düşmanlığı düşünüldüğünde kadın olarak şahsına) yönelik ithamlar için bir paratoner haline getirmiştir. Ancak eserin bu günah çıkarır hali sanat ve atalet arasında kurduğu çok daha geniş bağlantı için yalnızca bir sıçrama tahtasıdır. Bu yatak parçalanmış bir benliğin unsurlarının toplanıp bütünleştirildiği, resimsel ya da anlatısal bir şekle büründürüldüğü yarı ilahi bir yaratıcının eseri değildir. Tekrar Blanchot'ya dönecek olursak, "varolan ve bundan daha fazlası olmayan bir çalışmayla son bulmaya" kararlı, hiçbir şey yapmamanın sanattaki bir egzersizidir bu.

Gelgelelim *My Bed* yine de Wilde'ın belirttiği üzere "gerçek varoluşun sefil tehlikelerinden" arındırılmış Wildecı bir sanat arzusunu hayata geçiren bir iş değildir. *My Bed* bizi Wilde'a göre estetik yaşamın özü olan saf duygunun o hülyalı, derin düşüncelere dalmış uzamına değil de tutarsızlık ve rehavetin kasvetli bölgesine ulaştırır. Yapıp etmek yerine varolmayı amaçlamak ve buna eşlik eden eylemden feragat, Wilde'ın kabul etmek istediğinden çok daha muğlaktır. Ruhun bitap düşmüş kayıtsızlığa dalışına yol açabileceği gibi aynı kolaylıkla tefekkürün yüce tepelerine yükselmesini de sağlayabilir.

Emin'in yatağı Şabat'a özgü dinlenmenin, havai rüyaların ya da coşkun çiftleşmenin değil hastalık, yorgunluk ve umutsuzluğun yeridir. Sarhoşluk veren maddeler ve gebeliği önleyici aletler uyarılmak için hayat dolu bir iştahı değil fiziksel ve ruhsal donuklaşmayı, duyguların yükselmesinden ziyade boşalım arayışını aktarır. Bu sahne bizi Fransız sosyolog Alain Ehrenberg'in "ben olmanın yorgunluğu" adını verdiği, aynı adı taşıyan 1998 tarihli çığır açıcı kitabında zamanımızın asli marazı teşhisini koyduğu duruma sokar.

Ehrenberg'in bahsettiği yorgunluk, radikal bir ketlenme, eyleme geçmekteki kronik bir acizlikte ifadesini bulur. Günümüz tüketim toplumunda çalıştığımız, ilişkilerimizi yürüttüğümüz ve tüketim yaptığımız yerler yoğun rekabetçi itkiler uyandırır. Seçmek ve eyleme geçmek için bitmez tükenmez taleplerle uyarıldığımızdan, irade ve arzunun zayıflatıcı felcine kapılıvermeye yatkınızdır. Ehrenberg, "kendini tutmanın, donup kalmanın, frene basmanın, etkinlikleri askıya almak gibi şeylerin her birinin duyumsamazlık dilinin bir parçası olduğunu" yazmıştır.

Bu eşanlamlılar listesi, Emin'in sona ulaşmış yaşam sahnesi için çarpıcı bir başlık vazifesi görebilir. Fakat söz konusu liste ayrıca sanatın doğası ve sanatın gerçek yaşam dediğimiz şeyden farkını da akla getirir. Sanatın ahlakını sorgulayan birkaç modern düşünürden biri olan Fransız filozof Emmanuel Levinas, sanat yapıtının nesnesini "ebediyen askıya alınmış bir gelecekte" donduran bir şey olduğunu yazmıştır. Yaşayan bir yüz duyguları bütün çeşitlilik ve değişkenliği içerisinde ifade etmek için bir araçken, bir tablonun öznesiyse sonsuza dek iç yaşamının tek bir ânında yakalanmıştır. "Mona Lisa'nın yüzüne yayılmak üzere olan gülümsemesi sonsuza dek o şekilde kalacaktır."

Bu sırada "roman karakterleri" de benzer şekilde "hapsedilmiştir, tutukludurlar. Onların tarihi hiç sona ermez, devam eder durur ama ilerleme kaydetmez." Kurmaca bir karakter olmak, asla kaçamayacağın bir hikâyeyi zorlantılı bir şekilde tekrarla-

yarak sonsuz bir Groundhog Day'e* mahkûm edilmek anlamına gelir. Film karakterleri bile görünürdeki bütün o canlı hareket ve tepkilerine karşın aynı hikâyede, aynı değişmez fiziksel ve sözel jestlerde ilelebet sıkışıp kalmıştır.

Levinas'ın sanata ilişkin argümanındaki çarpıcı hakikati kabul etmek için söz konusu argümanın her ayrıntısını tasvip etmemiz gerekmiyor. Çocukların asıl versiyondan hiç sapılmadan aynı hikâyelerin hiç durmadan tekrarlanması yönündeki o meşhur ısrarı da benzer bir noktaya temas eder: Sanat bize şeylerin inatla olageldikleri ve olacakları gibi kaldığı bir dünyaya giriş sunar; bu hem telkin edici hem de cehennemi olarak deneyimlenebilecek bir durumdur.

My Bed bu bakımdan konusu salt atalet olan bir sanat eseri gibi değil de ataletin korunaklı bir tür rezervi olarak sanata dair bir meditasyon gibi görünmeye başlar. Emin, Julian Schnabel'le yaptığı bir söyleşide bu eserin ortaya çıkışının banyodan döndüğünde yatağındaki çürüme ve pislikten mürekkep kaosu görüp de bu sahnenin birebir aynısının beyaz bir galeriye aktarıldığını hayal ettiği an olduğunu belirtir. "O an gördüm onu ve mükemmel göründü. Bunun ölmem için en kötü yer olmayacağını düşündüm; burası beni hayatta tutmuş güzel bir yer."

Ölümcül dehşetin hayatla barışık güzelliğe dönüşümü herhangi bir fiziksel müdahaleyle değil Emin'in bu sahneyi beyaz bir galeriye aktarma düşüncesiyle gerçekleşir. Yaşam alanından sanat alanına hayal edilen geçiş, sahnenin görüntüsünü değiştirmeden anlamını kökünden değiştirir. Bu eserin yarattığı etkinin büyük bir kısmı ait olmadığı bir yere hiç değişmeksizin ışınlanmış, gerçek acı ve kafa karışıklığıyla dolu bir âna dair verdiği tekinsiz his olabilir.

Öyleyse *My Bed*'deki çelişki, deneyimi ona hiçbir şey yapmayarak, onun tam da olduğu şey olarak kalmasına izin vererek

* Nahoş ya da sıkıcı bir dizi olayın tamamen aynı şekilde tekrar yaşandığı durum. Harold Ramis'in yönettiği 1993 yapımı aynı adlı filme de atıfta bulunur. (ç.n.)

dönüştürmesidir. Kendinizi Emin'in yerine koyun; banyodan dönüyorsunuz, kendinizi elem ve ıstıraba teslim etmişken çevrenize yayılmış kaos karşısında duyduğunuz katışıksız dehşetle katatonik üşengeçliğinizden şok içinde çıkıveriyorsunuz. Böyle bir durumda verilecek daha alışıldık tepki odaya ve kendinize çeki düzen vermek, biraz temiz hava almak, bir arkadaşınızı aramak olurdu. Yaşamın durma noktasına geldiğini görmek bizde onu tekrar başlatma duygusunu uyandırabilir.

Emin atalet duygularımızla farklı şekilde ilişkilenme biçimine işaret eder. Etraftaki dağınıklığı toplayıp kendine çekidüzen vererek bu duygulardan kurtulmak yerine, onları bulmuş olduğu biçimsiz halleriyle bize sunup bunda bir güzellik bularak onları onurlandırır. Emin kâbusundan onu unutarak değil kâbusunu mümkün olduğunca sadık biçimde muhafaza ederek uyanır.

Yaşamın durduğu anın kendisi kalıcı biçimde sabittir. Kendi üzerine düşünen bir tiksintiyle bu sahneden yüz çevirmek yerine, onun içinde yaşamlarımızın kaçınılmaz bir gerçeği olarak eylemsizlik yasasının imgesini fark etmeye davet ediliriz. Emin bize sürekli hareket halindeki makineler olmadığımızı hatırlatıyor; hüzün ya da tükenmişliğin yerçekimsel kuvvetini öylece çiğneyip geçemeyiz. Bir noktada durmamız gerekir.

Ancak durduğumuzda, yerçekiminin etkisinden azade nasıl süzülebileceğimiz konusunda bir fikir edinebiliriz. Emin bu ifşa anında ölümcül bir kaos sahnesinin güzellik ve onaylamaya dönüştüğünü görmüştür. Sanatsal dönüşümün mümkün oluşu söz konusu sahneyi hemen o anda boğucu ağırlığından kurtarmıştır. Sanat yerçekimi karşıtı bir kuvvettir.

Duyumsamazlık ve ben olmanın yorgunluğuna kaçınılmaz biçimde eşlik eden açığa vurma halinin uzun ve saygıdeğer bir tarihi vardır. Hem Eski hem de Yeni Ahit, çalışmayanlara karşı iğneleyici azarlarla dolup taşar. İncil'deki Meseller kitabını* ka-

* Eski Ahit'te bir kitap. Çoğu Kral Süleyman'a atfedilen bilgece deyişlerden oluşur. (ç.n.)

leme alanlar insanoğlunun açgözlülük, sarhoşluk ve miskinliğe yatkınlığını gözlemleyerek başıboş hâllerinde ısrar edenleri yoksulluk ve erken bir mezarın beklediğine dair tekrar tekrar uyarıda bulunmuştur. Pavlus'un Selaniklilere Mektubu, "Kişi eğer çalışmaya istekli değilse, yemesine izin vermeyin," demektedir.

İncil, bizim adamakıllı sekülerleşmiş kültürümüzü bile yönetmeye devam eden Batılı bir çalışma ahlakına temel teşkil etmiştir. *Acedia* olarak bilinen, manastır kültürüne özgü azap verici ruhani kuşku ve irade kaybı hali olan ruhsal maraz, ortaçağ teologlarınca hem bedenin hem de ruhun miskinliğiyle ilişkilendirilmiştir. Günahlar arasında bir günah olmakla kalmayan miskinlik, iç disiplini ve temkinlilik halinin gevşemesine neden olduğundan bütün günahlara geçit veren kapıydı.

Kulağa ne kadar sert gelse de, bu ahlak en azından esnek yorum yapabilmek için bir nebze alan tanır. Çalışmanın yaşamlarımızın ufuk çizgisi olması gerektiğinde değil çalışmamız gerektiğinde ısrar eder. Çalışmanın salt yerine getirilmesi gereken bir şey olmaktan çıkıp ilahi bir mükâfat olarak sevilip özen gösterilmesi gereken bir şeye dönüşmesi modern dönemde olmuştur.

Alman sosyolog Max Weber 1905 tarihli çığır açısı eseri *Protestan Etiği ve Kapitalizmi Ruhu*'nda, işçinin endişesinin amaçtan ziyade araç olarak işle alakalı olduğu "gelenekçi" addettiği ekonomiden uzaklaşmanın tarihinin izini sürmüştür. Eskiden çalışmanın amacı "kişinin yaşamaya alışkın olduğu biçimde yaşaması için" yeterli geliri sağlamasından ibaretti.

Günümüzde Batı'daki pek çok vatandaş için çalışma ve gelir söz konusu olduğunda muğlaklık ve kaygıdan bu kadar azade bir ilişki tahayyül etmek güçtür. Çalışmanın hem acı hem tatlı meyvelerini kendi değer ve önemimizin ölçütü olarak öyle enikonu içselleştirmişizdir ki temel ihtiyaç ve konforları karşılayan gelenekselci çalışma anlayışı hayal edilemez bir geçmişe havale edilmiştir.

Günlerini Emar çektirerek, anlaşılmaz finansal araçlar ya da insan hakları hukukunun çetrefilli noktalarıyla cebelleşerek geçirenler, bana danışma odasının gerek içinde gerekse dışında çiftlik

işçisi, tuğla örücü veyahut da raf istifleyicisi olmayı düşlemlediklerini anlatır; bu işlerde çalıştıklarında çalışma saatleri ne kadar çetin ya da sıkıcı olursa olsun, işten sonra günün gerçekten de bitmiş olduğunu bilerek eve gidip yorgunluklarını giderebileceklerini bilirler. Ne var ki bu türden radikal yaşam değişiklikleri düşlem düzeyinde kalır ve bunun nedeni yalnızca maddi yükümlülükler değildir. Çalışma, kendini anlama meselesinde –tam manasıyla açıklığa kavuşturulamamış olan– ayrıcalıklı ve kasvetli bir yer edinmiştir.

Weber'in ustalıklı analizi bize bunun neden böyle olduğunu söyler. Weber psikoloji ve kültürün üç yüzyıllık bir süre boyunca modern çalışma etiğinin nasıl olup da benin derinliklerinde kök salmasını sağladığını göstermektedir. Reformasyonla ortaya çıkacak çeşitli Protestan hareketleri seküler çalışma düzen ve zenginliğine yeni bir maneviyat aşılamıştır. Protestan dağarcığındaki anahtar sözcük, çalışmayı pragmatik bir araç olmaktan çıkarıp kendi içinde kutsal bir amaca dönüştüren "çağrı"dır (*Beruf*).

Benliğe içeriden seslenen gizemli bir sesi çağrıştıran "çağrı" sözcüğünde tartışmasız Freudcu bir tını vardır. Gerek coşkuyla destek veren benlik ideali gerekse zulmedici üstbenlik, kuşatılmış benliğe hem potansiyelini hem de dünyaya karşı sorumluluklarını gerçekleştirme görevi vererek onu çağrısını yerine getirmesi için yüreklendirir. Çalışma bir kez dışarıdan dayatılan bir gereklilik yerine içeriden işitilen bir çağrı haline gelmeye görsün, artık bu sesi yetersiz ya da suçlu hissetmeden durdurmak daha da zorlaşır. Gordon Gekko'nun "öğle yemeği muhallebi çocukları içindir" lafı çalışmaya atfedilen yüceltilmiş statünün mantıki sonucudur.

Kalvinizm gibi Protestan hareketleri çalışmayı kutsallaştırarak gündelik yaşama yeni bir yöntem ve amaç zorunluluğu getirmiştir ki bunun en önemli sonuçlarından biri zamana en büyük değerin verilmesi olmuştur. Weber, Püriten papaz Richard Baxter'ın cemaatini "Zamana büyük saygı duyun ve her gün zamanınızı hiç kaybetmemek için altın ve gümüşünüzü kaybetmemeye gösterdiğiniz özenden daha fazlasını gösterin" diye tembihlediğini alıntılamaktadır.

Zamana bu şekilde değer vermek günlük yaşamınızın gittiği yönü sıkıca kontrol etmek, özellikle de belirgin bir kazanç ya da amaç yoksa yoldan sapmamak, dolanmamak ya da beklenmedik dolambaçlı bir yolda avarelik etmemektir. Weber, Baxter ve Baxter'ın Protestan Avrupa'daki mevkidaşları için "Tanrı'nın belirsizliğe mahal vermeyecek şekilde açığa kavuşmuş iradesine göre, onun şan ve şerefini artırmaya hizmet edecek şey avarelik ya da düşkünlük değil yalnızca *eylem*dir," diye yazmıştır.

İleriyi görebilen eylem israf ve tembellik marazlarının tek panzehridir. Bu etiğin seküler mirasçısı olan kapitalizm, kültürümüzde çalışmanın egemen statüsünü yerleşik kılmakta o kadar başarılı olmuştur ki söz konusu etik artık dini temellerinin desteğine ihtiyaç duymaz. Bu etik son iki yüzyıl boyunca şehirlerin, teknolojilerin, şirketlerin ve tüketim kültürünün yayılması ve büyümesiyle genişlemiştir.

Bu radikal biçimde yeni ve yabancı güçler fiziksel ve ruhsal yaşama büyük zarar vermiştir. Modern sanayi şehrinin hızlanmış, aşırı uyarıcı kültürünün uyarıcıları ve kaygıları, küresel düzeyde bir sinirsel tükenme salgını ya da Amerikalı nörolog Georg Beard'in verdiği adla nevrasteniyle sonuçlanmıştır.

Nevrasteni, Beard'in 1869'da yazdığı üzere aralarında "bütün işlevlerin zayıflaması, iştah kaybı, sırt ve omurgada sürekli zayıflık, ara ara gelip giden nöraljik ağrılar, histeri, uykusuzluk, hipokondri, ardışık zihin emeğine isteksizlik duyma, ağır ve zayıflatıcı migren ağrısı ve benzeri başka semptomların" dahil olduğu belirtilerin geniş çapta artışıyla kendini göstermekteydi. Nevrastenide bu belirtilerin organik bir temeli yoktur. Söz konusu belirtiler modern yaşamın ürettiği duyum, talep ve kaygıların başa çıkılamaz hücumunun sinirlere fazlaca yüklenmesinin sonucudur.

Beard'in listesini tarayınca, bu listenin günümüzdeki rezonansına şaşırmamak elde değildir. Yeme bozuklukları ve uyku yoksunluğu beden ve zihnin günlük işleyişini aksatmaya devam eder; hareketsiz beyaz yakalı iş gücünün muazzam miktarda

artışı kronik sırt sorunlarının yaygınlaşmasına yol açarken RSI* gibi yeni türde kas-iskelet rahatsızlığına ve sinirsel hasara neden olmaktadır. Nevrastenik kültürümüzün emarelerini migren ve tükenmişlikte de görebiliriz. Çalışma-ötesi teorisyenleri Nick Srnicek ve Alex Williams, "Neoliberalizm altında bir dizi psikopatolojinin tümü daha kötü bir hal almıştır; stres, kaygı, depresyon ve dikkat eksikliği bozuklukları etrafımızdaki dünyaya karşı giderek yaygın tepkiler haline gelmektedir," diye yazmaktadır. Beard'ın listesine online çağda sayıca hızla artmış çeşitli zorlantı ve bağımlılıkları da ekleyebiliriz. Sosyal medya güncellemelerinin yarattığı sürekli dikkat dağınıklığı, her biri içsel yaşamlarımızın en savunmasız ve kaygı dolu noktalarını kaşıyan, bizi dönüştürücü doyumların vaadiyle heyecanlandırırken yalnızca boş hayal kırıklıklarına neden olan kumar, pornografi, haber akışları ve alışverişin her daim hazır ve nazır, hemen erişilebilir cazibeleri. Kronik uyarılmışlık halinin kaynakları değişebilir ama belirtiler şaşırtıcı biçimde aynı kalır.

Günümüzün hedonist tüketici kapitalizmi hiç şüphesiz, ahlaki katılığının temelinde "sofu bir biriktirme zorlantısı" ve lükse dudak bükme olan erken dönem kapitalizminin zıttı gibi görünür. Buna karşılık tüketicilikse kendini şımartma ve israfın verdiği hazları göklere çıkarır ama bu tavırlar arasında devamlılık olduğu gibi uyumsuzluk da vardır. Bir gününü alışveriş merkezinde geçir lafı bizlere çalışmanın güçlüklerine vereceğimiz canlandırıcı bir ara gibi satılır. Gelgelelim bunu yapmak çalışmayla "boş" zaman arasındaki çizgiyi bulandırarak çalışmanın bir uzantısı gibi hissettirmez mi daha çok? Avrupa'nın en büyük alışveriş merkezi Westfield tüketim katedralinin kocaman beyaz tavanları altında dolandığımda, kuvvetli bir tüketim arzusunun hücumundan ziyade ürpertici bir tükenme ve asabiyet, belirlediğim işleri tamam-

* *Repated Strain Injury* (RSI) kaslarda, sinirlerde ve liflerde hissedilen, tekrarlanan hareketler ya da uzuvların aşırı kullanımının neden olduğu ağrıyı tanımlamakta kullanılan bir terimdir. Üst ekstremite rahatsızlığı olarak da bilinir. (ç.n.)

lamak için giderek tırmanan kaygı dolu bir baskı deneyimlerim. Bieber'ın melodileri işitme duyumu tırmalayıp alışveriş poşetlerinin tutma yerleri parmaklarımı keserken alışveriş yapan karıncalar silsilesine zombi gibi karışıp aralarında kaybolunca, bütün bunları yapmanın nasıl da sıkı çalışmaya benzediği vurur beni.

Bedenlerimiz ve zihinlerimizi fazla çalıştıran yalnızca iş değildir. Her ânı üretmek ya da tüketmek için bir fırsat olarak gören bir kültüre maruz kalırlar. Bugünün yaşam tarzı sayfalarının uyku bozukluklarına takmış olması tesadüf değildir. Jonathan Crary'nin hararetli polemiği *24/7*'de ileri sürdüğü üzere, uyku çalıştırılamadığımız tek durumdur; şirketlerin ve askeriyenin uyku ihtiyacını asgariye indirmenin yollarını aramaya bu kadar ilgi duyması ve maddi olarak buna yatırım yapması hiç de şaşırtıcı değildir.

Eylemsizlik ilkesi, bir tabiat yasası olarak devamlı hareketin olanaksızlığını ortaya koymuştur. Bu yasaya ilişkin bilgimiz biyoloji ve psikolojimize derin biçimde kodlanmıştır. Ancak görünen o ki bu yasaya meydan okuma, eğer istemezsek durmak zorunda olmadığımızda ısrarcı olma itkisi de öyledir. Bu birbirine zıt itkilerin çekimi benliğimizin kalbinde onulmaz bir bölünme yaratır. Giderek genişleyen bir eşya ve insan alanı inşa etme, onu genişletme, fethetme, onun efendisi olma hayali kurarız fakat bu kahramanca hırsın orta yerinde sürünerek yataklarımıza geri dönüp orada kalma özlemi saklanır. Kitabın ilerleyen bölümlerinde bu özlemin ruhsal ve toplumsal tükenmenin çeşitli ifadelerinde doğrulandığını göreceğiz.

Freud son dönemlerinde yazdığı muhteşem makalesi *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'nda çalışma ve çalışmaya son verme arzusu arasındaki bu çatışmayı insan kültürünün temel açmazı olarak görmüştür. Yaşam bizi gerçekliğin belli bir kısmının idaresini ele almamız için kışkırtır ve çalışma kendini bunu gerçekleştirmenin en rahat yolu olarak sunar sunmasına ama Freud çalışmanın çoğumuzu açıkça mutlu edemediğini gözlemlemektedir. Hemcinsleri arasında fark ettiği çalışmaya yönelik neredeyse evrensel denebilecek nefret Freud'u çalışmaya karşı "doğal bir insani isteksizliğin" varlığından dem vurmaya yöneltir.

Freud bundan 22 yıl önceki kısa ama anlamlı "Yaratıcı Yazarlar ve Hayal Kurma" başlıklı makalesinde sanatı bilime tercih etme nedenimizi üstü kapalı biçimde belirtmiştir. Sanat doyuma giden yavaş ve meşakkatli patikadan bizi kurtarır, sanatsa bundan kaçınamaz. Biliminsanının sorguladığı gerçeklik olduğundan, soruşturmalarında bir yere gelmek istiyorsa öğrenmek, sınamak, çıkarım yapmak ve beklemekten başka seçeneği yoktur. Buna karşılık sanatçının gerçekliğe minneti yoktur. İstediği uçsuz bucaksız zenginlik, muhteşem maceralar ya da güzel kadınlarsa, bunları hayal etmesi (ya da "düşlemesi") yeterlidir.

Faust'un muhteşem, sık sık anlatılan efsanesinde, biliminsanı tam da sanatçının imgesel dünyayı –her çılgın isteğinin gerçekleşmesi için bir oyun alanı olarak– kullandığı şekilde gerçek dünyayı sömürmenin bir yolunu bulur. Faust bilime vakfedilen bütün çabayı bilimden alarak felakete davetiye çıkarır.

Faust "medeniyet"in çelişkisini dramatik bir biçimde ortaya koyar. Nihai amacı çalışmak zorunda olmadan istediği her şeyi yapıp istediği her şeye sahip olacak gücü elde etmek olan Faust saplantılı bilimsel çalışmayla geçen yaşamı boyunca didinir. Benzer bir çelişki bizlerin çılgın aşırı çalışma kültürümüze de hayat verir. Bu da bizi çabasız bir yaşam düşlemini gerçek kılma umuduyla hiç durmadan sıkı çalışmaya yönlendirir. Muhtemel pek çok örnek arasından iki tanesini seçmek gerekirse, kumarbaz ve madde bağımlısının alışkanlıklarını körükleyen, kişinin arzularına ulaşması için gereken emeği bertaraf etmeye yönelik aynı Faustçu arzudur.

Ne kadar meşgul ve yorgun olduğumuzdan yüksek sesle şikâyet etmemiz kültürel açıdan kabul edilebilirdir, sanki bunu yaparak dünyaya çalışmak ve katkıda bulunmak hususundaki ahlaki ve toplumsal yükümlülüğümüzü tamamen kabul ettiğimize dair güvence veririz. Durma gereksinimini kabul etmekse daha zordur çünkü durmak zayıf iradeli, ehemmiyetsiz olmayı ve elimizdeki şeyin pek de üstesinden gelemeyeceğimizi utançla itiraf etmeyi ima eder.

Gelgelelim arkadaşlarla sohbet ederken hiçbir şey yapmama gizli arzusundan söz ettiğimde erteleme, tembellik, oburluk, miskinlik gibi bir dizi gizli kusurun ortaya döküldüğü bir akış ortaya çıkardığımı fark ediyorum. Sanki bu tür alışkanlıklar hakkında düşünülebilmesi gerçeği, onlara daha önce varolduğundan şüphelenilmemiş bir somutluk ve anlam verir. Miskinliği kaçamak bir kendini şımartma yerine insanlardaki evrensel bir eğilim olarak düşünme ehliyeti şen bir rahatlama sağlar. Bu konudaki muhataplarımın hiçbir şey yapmama biçimlerinin upuzun dökümünü paylaşmaları için biraz yüreklendirilmeleri yeterli olmuştur.

Klinik psikanalizi faal, amaca yönelik bir yaşamın tarafına koymaya meyledebiliriz. Klinik psikanaliz bir canlılık duygusu sağlama, yaratıcılık ve arzuya hayat veren bilinçdışı yaşamın akıntılarını arayıp bulmanın peşindedir. Fakat bu kitapta ileri süreceğim üzere, psikanaliz bu amaçları bize panik içinde bir tür aciliyet duygusu aşılayarak değil bizi yavaşlatarak, bir başkasının en iyi nasıl yaşanır fikrine uyum sağlamak yerine bize özgü bir ritimle düşünüp konuşmamızı teşvik ederek yerine getirir.

Freud'un en önemli ve çelişkili keşiflerinden biri dolambaçlı, amaçsız bir yolun hakikate ulaşmanın en güvenilir biçimi olmasıdır. Klinik psikanalizde en iyi bilinip en az anlaşılan "direnç" kavramı bu noktada faydalıdır. Psikanalitik tedavinin karikatürleştirilmiş versiyonlarında (bunları yayan kimi zaman psikanalistlerin kendileridir) direnç analistin bilinçdışı (cinsel, haset dolu, öldürücü) arzular ve itkiler karşısında katiyetle aşması gereken hastanın kasıtlı dik başlılığından ibarettir.

Elektrik fiziği bu terimi anlamak için muhtemelen daha iyi bir yol sunar. Burada direnç elektrik yükü akımını engelleyen şeydir. Elektronlar onları ileten malzeme içinde sürekli sabit atomlara çarpıp onları yollarından çıkarırken gidecekleri yere doğru akarlar. Biz de kendi düşünce ve duygularımızı işitip dile getirmeye çalıştığımızda benzer engeller yolumuzu tıkar. Psikanaliz, Freud'un kendisinin ve hastalarının dirençlerini öylece geçersiz kılamayacağını fark etmesiyle ortaya çıkmıştır. Zihnimizin içe-

rikleri de elektronlar misali yolları üzerindeki inatçı malzemeye çarpmadan varış noktasına ulaşamaz.

Kısa soluklu bilişsel psikoterapiler hastaya bu inatçılığın daha olumlu düşünerek aşılabileceğini göstermeyi amaçlar. Bu bakış açısına göre, yaşamda ilerlememizi engelleyen umutsuzluk, yetersizlik, halsizlik, duyumsamazlık gibi atalet güçleri düzeltilmesi ve bertaraf edilmesi gereken hatalardan ibarettir. Psikanalizin ilerleyişi uzun ve dolambaçlıdır. Sonucu belirsizdir çünkü psikanaliz benliklerimizin yapısındaki sabit atomlar olan bu güçleri olduğumuz kişi ve şey için asli addeder.

Bu kitabın konusu işte bu sabit atomlardır. Kitabı oluşturan dört bölüm atalete düşkün bir karakter tipolojisi etrafında düzenlenmiştir. Söz konusu bu karakterler tükenmiş kişi, tembel, hayalperest ve kaytarıcıdır. Bu tiplerden her biri isteyerek ya da zorunlu olarak çalışmayı ya da en azından körü körüne çalışmayı bırakmıştır. Yaşamları dış dünyaya şu ya da bu şekilde bir ilgi kaybını, tembellik etmeyi, bir odaya kapanmayı, dünyevi bütün amaçlardan feragat edip kendi program ya da gündemleri dışındaki herhangi bir şeyi reddetmeyi içerir. Bu tipler günümüzdeki usandırıcı aşırı çalışma marazını mesken tutup buna direnmenin farklı modelleridir, birtakım farklı yaşama olasılıklarına işaret ederler. Model derken bir yaşam idealinden ziyade bir yaşama biçimini kastediyorum. Göreceğimiz üzere, bu tiplerden her biri bir zorunluluk olarak işe direnerek depresif tükenme, kayıtsız bir kendinde hak görme, yalnızlık ya da marjinalleşme gibi bir ya da birden fazla açmaza düşme eğilimindedir. Başka bir deyişle, bu dört tip nasıl yaşamamız gerektiğiyle ilgili talimat vermekten çok nasıl yaşadığımıza yönelik kışkırtıcı ve yararlı sorular yöneltir.

Bu tipler çalışmamaya ait betimleyici dağarcığı kesinlikle tüketmez ya da söz konusu tipler birbirinden katı biçimde ayrılmaz, tam tersine sıklıkla ve kaçınılmaz biçimde birbiriyle örtüşürler. Bu tipleri kendi anı ve tefekkürlerimin yoğun sisinden, kültüre ve fikirlere dalmaktan ve klinik deneyimden çıkardım.

Söz konusu dört tip biri "Yerçekimi", diğeriyse "Yerçekimi Karşıtı" başlığı altında iki çifte ayrılmıştır. Bu ayrım fikri büyük zanaatkâr Daidalus'un Girit Kralı Minos için inşa ettiği Labirent'e, Minos'un düşmanı Theseus'un Labirent'ten kaçıp Minotor'u yenmesine yardım ettiği için hapsedildiği İkarus mitini şöyle bir düşünürken aklıma geldi. Kendisi ve oğlu İkarus'un kaçması için balmumundan kanat ve tüyler yapan Daidalus, İkarus'a güneş ve deniz arasında bir güzergâh tutturmasını salık verir ama İkarus heyecanla göğe yükseldikten sonra güneş kanatlarını eritir ve İkarus denize çakılır.

Daidalus, dünyasının hapseden yapısından dışarı çıkmanın bir yolunu tahayyül edip yaratmıştır yaratmasına ama bu yöntemin başarısı yerçekimi yasasına kafa tutma ve bu yasayı kabul etme arasındaki incelikli bir dolayıma dayanıyordu. İkarus'un bu yasaya hemen teslim olması ya da kibirle ona meydan okuması durumunda yerçekimi intikamını mutlaka alacaktı.

İlk çifti denize gereğinden yakın uçan, kendi fiziksel ve duygusal ağırlıklarınca aşağı çekilen yerçekimi köleleri olarak tarif edebiliriz. Birinci Bölümün konusu olan tükenmiş kişi bu tipler arasında en tepkisel olandır. Yaşamı boyunca eyleme geçme ve başarmaya yönelik kör bir itkiyle azmetmiş tükenmiş kişi, kendini boş gözlerle öylece teslim edebileceği ani ve karşı konulmaz bir durma gereksinimiyle yoldan çıkar. İkinci Bölüm aynı ihtiyacı isteyerek kucaklayan ve tembelliği, oburluğu ve hak görmeyi kendi seçtiği bir yaşam biçimine dönüştüren tembele odaklanır.

İkinci çiftse dünyanın atıl gücünden kaçmayı ya da bu güce kafa tutmayı hedefleyerek tam tersi bir tehlikeye davetiye çıkarır. Üçüncü Bölümdeki hayalperest hayal gücünün en uç noktalarına kaçarak günlük yaşamın yüklerini atlatmayı dener. Buna karşılık Dördüncü Bölümün konusu olan kaytarıcıysa gerçek dünya ve bu dünyanın taleplerine yönelik bu nefreti somut bir etos ve yaşam biçimine dönüştürmenin yollarını bulur.

Her bölüm mevzubahis tiple bir hasta arasındaki belli yankılanmaları irdeleyen kısa bir klinik vaka geçmişiyle sona ermekte-

dir. Yürütülen klinik çalışmalar hakkında yazmak, her psikoterapisti hastanın gizlilik hakkıyla okurun klinik hakikat beklentisinin birbiriyle bağdaşmayan talepleriyle karşı karşıya getirir. Ben büyük oranda hastanın gizliliğine ağırlık verdim. Aslında her vaka, hastaların geçmişlerinin konuyla alakalı veçhelerinin çoğunu gizleyen bir vakalar bileşimidir. Bu seçimi yapmaktaki gerekçemse meslektaşlarımdan oluşan bir kitle için değil, daha genel bir okur kitlesi için yazıyor olmam. Bu bağlamda gizlilik zaruridir ve bundan taviz verilmemelidir ("azıcık" ya da "büyük oranda" gizliliğe riayet etmek diye bir şey yoktur). Öte yandan klinik hakikat daha esnek bir kavramdır. Bu ufak geçmiş anlatılarının psikanalitik sürecin özgül ayrıntılarına ilişkin olmasa da ruhu ve dokusuna dair bir şeyler aktarmalarını ümit ediyorum.

Söz konusu bu bölümlerde modern sanat tarihi ve edebiyatta kayıtsızlık, miskin bir vurdumduymazlık, içe çekilme ve can sıkıntısı duygularını kayda değer kültürel başarılar haline getirmiş dört büyük figür olan Andy Warhol, Orson Welles, Emily Dickinson ve David Foster Wallace'ın biyografik taslakları birbirini izler. Her figür kendinden önce gelen tiple genel hatlarıyla ilişkili olsa da aralarında birebir örtüşme yoktur çünkü saf tip diye bir şey yoktur. Her figürde tiplerin her birinin farklı yönleri daha az ya da daha çok olacak şekilde birbirine karışmıştır.

Dört figür de neredeyse anormal düzeydeki yaratıcı üretkenlikleri ve takıntılı halleriyle sivrilir. Onları seçmemin nedeni tam da bu. Bu kadın ve erkeklerde çarpıcı olan şey her birinin eylem ve amaca yönelik kuşkuculuklarını imgesel bir yaşam için harekete geçirmenin yolunu bulmuş olmasıdır. Bu, ara vermenin yaratıcı çalışmaya faydasının dokunduğu yönündeki alışıldık (ve itiraz edilemez) fikirden ve "yaşam ve iş arasında" sağlıklı bir denge olması gerektiği yönündeki genelgeçer öğütten ciddi biçimde farklı bir noktadır. Genellikle iş ve ticaret gurularının desteklediği böyle bir öğüdün amacı, daima azami düzeyde etkililik ve odaklanma elde etmek, istirahatten çalışmaya tamamen gücünü toplamış olarak dönmektir.

Emin yaşadığı katotonik çöküşten yatağını toplamak için değil, onu o şekilde muhafaza etmek için çıkmıştır. Gerek Emin gerekse Warhol, Welles, Dickinson ve Wallace için mesele eylemsiz bir durumu etkin bir duruma dönüştürmek değildir. Yaratıcı eylem çelişkili de olsa eylemsiz hali sürdürmekten geçer. Her vakada tükenmişlik, uyku, oburluk, israf, hayalcilik ve kaytarmanın hem yaşamın hem de çalışmanın tuhaf biçimde zorunlu birer malzemesi olduğunu göreceğiz.

Çalışmamak, her zaman çalışmanın davasına hizmet ettiği ölçüde değerli görülmüştür.

Barındırdığı bütün yaratıcı olanaklarla birlikte çalışmamanın kendi değeri lehinde konuşmamızın vakti geldi de geçiyor.

Birinci Bölüm

Yerçekimi

I. Tükenmiş Kişi

Yıllar önce, bir tilki yüzünden kendini kaybetmesinden birkaç kasvetli ay önce, Rr adındaki bir tavşanın günlük bakımı gibi tatsız bir iş üstlenmiştim. Aradan pek vakit geçmemişti ki bütün bu olup bitene karşı hınç besler buldum kendimi –sürekli kuyruğundan düşen reçineli küçük topaklar, kafesinin zeminine yapışmış ıslak saman ve talaş yığınları söz konusuydu. Üstelik bir de Rr'nin kendisi vardı sorun olarak.

Çocukluğumdan bildiğim tavşanlar Lewis Carroll ve Beatrix Potter'ın sayfalarından fırlamıştı ve Disney'le Tex Avery'nin animasyonlarından ibaretti. Tavşanların insancıllığına dair yetişkinlikle birlikte üzerimden atmayı başaramadığım derin bir kafa karışıklığı oluşturmuşlardı bende. Rr'nin muzip, nazik ya da aşırı kaygılı olmasını beklemiyordum ama ondan hayvan duygusallığına dair ufacık bir jest –bir hoşgeldin bakışı, uzanan patisinden yanağıma minnettar bir dokunuş– istemek çok mu fazlaydı?

Belki de şaşkınlıkları sinirimizi o kadar bozuyor ki tavşanları kendi hayali imgemizde yeniden yaratma ihtiyacı duyuyoruz. Rr bana bunun ne kadar da anlamsız bir eğilim olduğunu gösterdi. Tüylü derisinin kollarımdaki bütün sıcak devinimlerine rağmen, benle aynı dünyayı mesken tuttuğuna dair bir his aktarmıyor, beni tanıdığına dair en ufak bir seğirme veyahut da iyi niyet, düşmanlık, merak ya da endişe emaresi göstermiyordu. Evcil hayvanlar ya da yeni doğmuş bebekler sohbet başlatma girişimlerine karşılık vermediğinde, çocuklarda tanıklık ettiğim öfkeyi anlamaya başlamıştım.

Bir süre Rr'nin bana karşı kayıtsızlığına ve aramızdaki mesafeyi azaltamıyor oluşuma sinirlendim. Kadifemsi bedeni benimkine sokulmuşken bile ona kafesindeki bir ağaç kıymığından daha çok anlam ifade ettiğimi tahayyül edemiyordum.

Bu kayıtsızca varolma biçiminin Nietzsche'nin tarihin kullanımları üzerine olan erken dönem makalelerinde mükemmelen tanımladığı büyükbaş hayvanlardaki uyuşukla pek çok ortak noktası vardır. Nietzsche otlayan ineğin "andan duyduğu hazza ya da hoşnutsuzluğa zincirli olduğunu ve bu nedenle ne melankolik ne de canı sıkılmış olduğunu" yazmaktadır. Rr de bu inek gibi ne geçmiş için pişman olmakta ne de geleceğe dair kaygılanmakta, bellek ve beklentinin yüklerinden azade yaşamaktadır. Bu da Rr'nin gittiğimde beni özlememesi, dönüşümüyse sevinçle karşılamaması anlamına geliyordu. Temel günlük ihtiyaçları için tamamen bana bağlı olup zihnimde onca yer kaplasa da, onun için hiçbir anlamım yoktu. Bu kadar art niyetsiz bir yaratığın bu kadar acımasız olması garip geliyordu.

Kısmen kötü bir zamanlama sorunuydu. Tam zamanlı akademik bir pozisyonda çalışmaya devam ederken meşakkatli bir psikanalitik eğitimi alıyordum ve her saat başı farklı fiziksel ve ruhsal alanlar arasında mekik dokuyordum. Rr ile tükenmiş bir halde ilgileniyordum ve olmayan zamanımı budala, nankör bir tavşanın bakımına vakfetmem beni kızdırıyordu.

Ancak zaman içerisinde hınç beslememe neden olan tükenmişlik bu hıncı yavaş yavaş dönüştürmeye başladı. Mesuliyetimdeki sessiz varlıkla yeni bir yakınlık duygusu deneyimlemeye başladım. Günün taleplerinden yorgun düşmüş halde onun kümesinin yanına oturup paralel evreninde koşturup durmasını ve bende de olan aynı gizli, kendi içine kapalı boşlukla ilişki kurmasını izler oldum. Onun ilişki kuramıyor oluşunu kendime bağladım. Kendimi onun boş bakışları ve amaçsız meşguliyetinde yitirerek, dünyaya ve benim varlığıma beslediği kayıtsızlığa karşı empati ve biraz da haset duydum.

Rr'nin iç büyüme ve değişimin güçlüklerinden azade oluşunu kaydettikçe, dünyasına duyduğum merak derinleşti. Biz insanlar

dünyaya geldiğimiz an, dışında kalmayı tercih edemeyeceğimiz bilişsel ve duygusal bir gelişim sürecinden geçmek zorunda kalırız. Bu sürecin temelinde ayrım ve tercih yapmayı öğrenmek yatar. Freud bu şekilde ilk defa kendimiz olduğumuzu ileri sürmektedir. Şeyler bize dış dünyadan ağız, gözler, burun ya da deri aracılığıyla gelir, bunları gerektiği gibi hoş karşılar ya da reddederiz. *Muhakeme ederek*, bazı şeylere evet bazı şeylere ise hayır diyerek olduğumuz kişiye dönüşürüz.

Nemli döşemeye oturup kollarımı dizlerime sarar ve kendimi Rr'nin tırmıklayan patilerinin bir durup bir başlayan ritminde kaybederken, onun bu evet ya da hayır deme yükünün derdini taşımadığını düşündüm. Onun ihtiyaçları gayrişahsiydi, kişisel duyguları yoktu. Kendilik bilinci olmaksızın, arzunun müdahale ve sıkıntılarından azade yaşıyordu.

Muhtemelen bu arzu yokluğunu bastırılamaz cinsel iştahıyla dile düşmüş bir yaratıkla bağdaştırmak güç görünüyor. Ama "tavşanlar gibi düzüşmek" şüphesiz vurdumduymazca, bir bedene duyulan sahici bir arzuyla değil de kayıtsız bir bedene verilen otomatik bir tepkiyle düzüşmektir. Çok satan Rampant Rabbit [Azgın Tavşan] vibratörlerinin üreticileri bu adı ve şekli muhtemelen seksin bu etkili kişiliksizleşmesine işaret etmek için seçmiştir.

Peki ya duygusuz sırıtışıyla saat yönünde hareket eden Duracell Tavşanına ne demeli? Sinir bozucu olmakla birlikte dikkat çeken bu tavşan, yaşamlarımızın sürüklenebileceği otomatikleşmiş durumu hissettirir. Duracell Tavşanı gücünü kişisel bir amaç ya da arzudan değil bitmez tükenmez gayrişahsi bir enerjiden alarak yoluna devam edip durur. Yüzüne yapışmış sırıtışın ardında apokaliptik pop kültürümüzün her yerde karşımıza çıkan simgesi, körlemesine ilerlemenin arafının pençesine düşmüş o zombinin aşikâr figürü saklanır.

Lapince* hülyamın yankılarını her gün duyuyorum. Danışma odam dünyadan invizaya çekilme hikâyeleri, yapıp etmeyi,

* Richard Adams'ın *Watership Tepesi* adlı romanında tavşanların konuştuğu kurmaca dil. (ç.n.)

istemeyi, hissetmeyi bırakma, insan olmanın günlük zihinsel uğraşından tamamen azade olma düşlemleriyle yankılanıyor. Hastalardan biri öfke duymadan ya da marazilik göstermeden, "Kendimi öldürme arzusu duymuyorum ama bir süreliğine ölü olmak istiyorum," ya da "Bazen tek istediğim dünyanın kaybolup gitmesi," der.

Hastalar bu sözleri danışma odasından ayrıldıkları anda dünyanın bir kez daha fazla yüklenilmiş zihin ve bedenlerine çökeceğinin, onlarda dün olduğu ve yarın da olacağı gibi aynı merak, kafa karışıklığı, özen, öfke, tutku ve umudu uyandıracağının farkındalığıyla söyler.

Onlar pek insanca bir açmazdan mustariptir. Yaşama, dünyaya iştirak edip katkıda bulunarak mevcudiyetlerini genişletme itkileri küçülüp bir tavşanın vurdumduymaz tarafsızlığına çekilme gibi ters yönde bir itki de doğurur fakat unutulmaya yüz tuttukları an, dünyevi talep ve arzuların tırmalayışını tekrar hissederler.

Bu uçlar arasında savrulmak insanı güçten düşürür ve hem işi hem de dinlenmeyi baltalayabilir. Bu yorgun meşguliyet durumundan mustarip olanlar genellikle "tükenmiş" hissettiklerine atıfta bulunur –bu terim söz konusu kişilerin sıkıntısını iç dünyanın çalkantılarından çok çalışma yaşamının dış baskılarında konumlandırarak depresyon damgasını savuşturur. "Tükenme" psikoterapötik bağlamda ilk kez Alman-Amerikalı psikolog Herbert J. Freudenberger tarafından 1974'te giderek artmakta olan "aşırı çalışma ya da stresin neden olduğu fiziksel ya da zihinsel çöküş" olgusuna atıfta bulunmak için kullanılmıştır.

Anna Katerina Schaffner, Freudenberger'in "tükenmiş" kişilerin iş arkadaşları ve müşterilerinin hassasiyet ve ihtiyaçlarına kayıtsız kalarak iş ilişkilerini "kişiliksizleştirme" eğiliminde olduklarını gözlemlemiş olduğunu belirtir. Hem kendilerinin hem de çevrelerindekilerin rolüne yönelik müspet bir bağlılıktan yoksun kalan tükenmiş çalışanlar sıfırı tüketmiş, asgari düzeydeki iç kaynaklar dışında tamamen tükenmişlerdir. Tükenmiş kişinin yorgunluğu istirahat etmek için yoğun bir özleme yol açar ancak bu

duruma ulaşılamayacağı, kişiyi salıvermeyecek bir talep, kaygı ya da dikkat dağınıklığının her zaman varolduğu hissi de vardır.

Söz konusu deneyim Graham Greene'in 1960 tarihli *A Burnt-Out Case* adlı romanında (kitabın başlığı terimin dolaşıma girmesine muhtemelen yardımcı olmuştur) canlı biçimde resmedilmiştir. Greene romanın mimar başkahramanı Querry'nin zihinsel ve ruhsal tükenişini Kongo'daki bir cüzzam hastanesinde tanık olduğu "tükenmiş" cüzzam vakalarına koşut anlatmaktadır. Querry'nin çevresindeki cüzzamlıların uzuvlarındaki his nasıl sönüp gittiyse, Querry de "arzunun sonuna geldiğine" inanmakta ve duyguları ampute uzuvlar gibi kesilmişçesine yaşamının geri kalanının bitmesini bıkkın bir tür vurdumduymazlık halinde beklemektedir.

Ne var ki Querry hayatta olduğu sürece "bir sona varamaz." Onu heyecanlandıracak ya da rahatsız edecek bir şeyler olacaktır daima. Danışma odasında bu açmazların yankıları çınlar: Hasta huzurunu kaçıran bütün duyguların sonlanmasını arzular, öte yandansa bir saatlik seans boyunca bile dünyanın hâlâ orada olduğu ve e-postalarla sesli mesajların ve diğer taleplerle dikkat dağınıklıklarının bu esnada birikmekte olduğunun acı verici biçimde farkındadır.

Greene'in gözünde tükenmiş kişinin sıkıntısı temelde ruhsaldır; anlamlı bir evrene duyduğu inanç bitmiştir. Tükenmişlik, Schaffner'ın tükenmenin tarihinde doğrulamış olduğu kalıtımsal bir halka olarak ortaçağ dünyasının *acedia* ya da "ruhsal kriz" adını verdiği şeyin modern, sekülerleşmiş bir tekrarıdır.

Ortaçağ teologları *acedia* terimini Yunanca kayıtsızlık ya da duyumsamazlık sözcüğünden türetmiştir. *Acedia* o dönemde ruhsal açıdan en tehlikeli haldi çünkü inancın şu veya bu maddesini yozlaştırmakla kalmıyor inancın temelini çürütüyordu. Dünyayı anlamsız ve umutsuz bir yer olarak deneyimlemek Tanrı'nın varlığını ondan çıkarmaktı. Bu durum manastırlarla diğer dini cemaatler için ölümcül bir tehdit oluşturuyordu, üstelik bu kurum ve kişileri hayatta tutmak için gereken ruhani ve fiziksel kaynakları tüketebilirdi.

Dindar kişinin sarsılmaz odağını kaybeden *acedia*dan mustarip keşiş, faaliyete karşı miskin bir isteksizlikle ajite bir dikkat dağınıklığının kurbanıydı. İnanç ve duayı yönlendiren irade, disiplin ve enerjiden yoksundu; zamanını boş konuşmalar ve atıştırma gibi amaçsız faaliyetlerle öldürüyor, bunlar da kaygısını ağırlaştırıp Tanrı'yla temasını engelliyordu. Schaffner, "Aynı nevrastenik ve tükenmiş kişiler gibi *acedia*dan mustarip olanlar da miskinlik ve huzursuzluk arasında sendeler," diye yazmaktadır.

Bu illetin adı ve onu kavrama biçimi değişse de keşiş figürü miskinliği anlamakta değişmeden kaldı. On dokuzuncu yüzyıl sonundaki teşhis uzmanları, şimdilerde modern şehir ve endüstriyel toplum yaşamının ürettiği kassal, zihinsel, duyumsal, uyuşturucuyla ilişkili ve cinsel nitelikli günlük uyaranların hücumuna uğrayan sinir sisteminin aşırı yüklenmesi olarak tahayyül edilen aynı marazı adlandırmak için "nevrasteni" terimini üretmiştir.

En meşhur nevrasteni vaka çalışmaları arasında J-K Huysmans'ın 1884 tarihli klasik romanı *A Rebours*'un kurmaca başkahramanı, hastalıklı aristokrast Des Esseintes vardır. Des Esseintes'in trajikomik maceraları, cinsel ve narkotik sefahatle mahvolmuş beden ve zihnini bozulmamış bir huzur haline döndürme yönündeki umutsuz çabalarına odaklanır.

Des Esseintes Paris'in banliyösündeki villasının zemin katını manastır çileciliği görüntüsünü dekadan bir lüks hissiyle bir araya getiren devasa bir *trompe l'oeil*'e* dönüştürür. Huysmans, Des Esseintes'in kendisinin *acedia*dan mustarip münzevi ya da keşişin modern bir versiyonu olduğunu ima eder. "Des Esseintes bir münzevi gibi yalnızlık için hazırdı, yaşam onu tüketmişti ve ondan artık hiçbir beklentisi yoktu; bir keşiş gibi müthiş bir bıkkınlık, huzur ve sessizlik özlemi, kâfirlerle artık iletişim kurmama arzusu ele geçirmişti onu..."

---

* Fransızca "göz aldatmacası" anlamına gelen bu deyiş, resmedilen nesnelerin üç boyutlu olduğu optik yanılsamasını yaratmak için kullanılan bir sanat tekniğidir. (ç.n.)

Geçici olarak ölüme ya da ortadan kaybolmaya çekilmeyi düşlemleyen hasta, genellikle başlama ve durma arasında muğlak bir alan olan aynı ajite bıkkınlık hali içinden konuşur. Bu hastalar da onları çevreleyen dünyadan ve bu dünyanın neden olduğu gergin iç hallerden tamamen rahata erme özlemindedir.

Britanyalı psikanalist Barbara Low'un önerisine uyan Freud, bu özleme kendisinden çok önce gelen Budizm'i kabul ederek "Nirvana ilkesi" adını vermiştir. "Söndürmek" ya da "susuzluğu gidermek" anlamlarına gelen Nirvana, çeşitli Budist geleneklerde zihnin ideal ufku, her günkü benliğimizi canlandıran ve uğraştıran tutku, nefret ve hezeyanın üçlü ateşinden kökten bir kopuştur.

Rr hissetmenin günlük işkencelerinden azade haliyle bu mülayim kayıtsızlığın bir imgesiydi. Seğirmeleri sevgi, nefret ya da endişe değil hayatta olmanın katışıksız, tarafsız gerçeğini ifade ediyordu. Rr yaşamın bizleri bulaştırdığı arzu ve bağlılık düğümlerini çözmeye yönelik bir özleme konuşuyor içimde. Onda çağlar boyunca şair ve mistikleri büyülemiş mutlu bir vurdumduymazlık, Keats'in "Tembelliğe Övgü"de göklere çıkardığı ruhsal ve duyusal uyuşukluğu seziyorum:

> Acının dikenleri yoktu, hazzın taçları çiçeksiz:
> Neden kaybolmadın hislerimi yersiz
> yurtsuz bırakıp – hiçlik dışında?

Keats bu hiçlikte bir yuva kuramayacağımızı ve acıyla hazzın müdahalelerinin uğursuzca tetikte beklediklerini biliyordu. Birbirinden ayrışmış bireyler olarak sürdürdüğümüz hadiseli yaşamlar, bir tavşanın varoluşunun anonimliğinden fersah fersah uzaktır ama hepimiz bu hayvani ataletle gizliden gizliye yakınızdır. Keats içimizin derinliklerindeki tembelliği anımsatırken bize konuşan işte budur. Arzularımızın peşinden kaygıyla gitme çabamızın gizlediği, bu arzuların yok olması için duyulan şiddetli arzudur.

Bu şiddetli arzu ya da Fransız psikanalist Piera Aulagnier'in deyimiyle "arzu duymama arzusu", "büyük bir skandal", iç yaşamlarımızın en şaşırtıcı gizemidir. Nasıl olur da en derinde yatan arzumuz arzuya son vermek olabilir? Böyle bir iddia nasıl olur da çoğumuzun tutkularının peşinden gittiği kör kararlılıkla bağdaşır?

"Arzu duymama arzusu" iki terimi tezat oluşturacak biçimde bir araya getirmekten çok karşılıklı olarak birbirlerine dolanmış olduklarını ortaya çıkarır. Bu bize hiçbir şeye duyulan arzunun bile hâlâ bir arzu olduğu yönündeki insan deneyiminin beyhude çelişkisini gösterir.

Bir başka ortaçağ keşişi, bu kez on ikinci yüzyılda yaşamış olan Japon Budist Kamo no Chōmei ise bu çelişkiyi "dünyada ufak, güvenli bir sığınak" oluşturma çabasına ilişkin yazdığı kısa ve hoş anılarında yakalar. İnşa edip Hino Dağı'na yerleştirdiği, doğa ve insan dünyalarının tehlikelerine karşı bir sığınak olan on metre karelik mobil kulübeden bahseder. Chōmei şehirde yaşarken yönetici sınıfın eften püften kaprislerinin yanı sıra sıradan yaşamların yangın ve seller, girdaplar ve depremler, nüfusun tamamını yok edebilecek apokaliptik olgularca nasıl altüst edildiğine tanıklık etmiştir. Bu felaketler Chōmei'ye bizleri dünyevi varoluşa bağlayan arzuların beyhudeliğini göstermiştir. Chōmei kulübesinin güç bela kazanılmış huzurunda, bahçeciliğin, müzik ve yürüyüşün sessiz sedasız keyiflerine çekilebiliyor ve çevresindeki dağ manzarasının yücelikleri takdir edebiliyordu.

Oysa sonunda meselenin o kadar basit olmadığı ortaya çıkmıştır. Chōmei anılarının önceki sayfalarında dağdaki cennetinin verdiği hazları göklere çıkarırken, anılarına noktayı koyarken ise kendini iğneleyici biçimde suçlar: "Buda'nın temel öğretisi her tür bağlılıktan vazgeçmektir. Benim kulübeme düşkünlüğüm bir hata, inziva ve huzurlu bir yaşama bağlılığımsa yeniden doğuşum önünde bir engel olmalı. İşe yaramaz hazları anlatıp durarak günlerimi nasıl olur da böyle harcarım?"

Burukça komik bir ironidir bu: Bütün bağlılıklardan uzaklaşıp bu uzaklaşmanın kendisine bağlandığınızı fark etmek. Arzunun

tuzaklarına yakalanmadan arzu duymamanın peşinde koşamazsınız. Rr'yi kıskanmamın nedeni buydu. Rr çaba göstermeden ya da özbilinçsiz, bir amacı ya da projesi olmadan yaşayabiliyordu, oysa benim için projesiz yaşamanın bile bir proje olması gerekiyordu. Chōmei'yi bu kadar hüsrana uğratan şey budur işte. Bütün arzulardan vazgeçmek, en başta hiç arzu duymamış olmaktan, insanın tavşandan farklı olması kadar farklıdır.

Rr görebildiğim kadarıyla muhakemede bulunmak ya da tercih yapmak için gerekli yeti ya da eğilimi hiçbir zaman edinmediğinden bünyesi itibariyle kayıtsızdı. Onun dingin boşluğu doğum anında insanlara verilmez. Bir dağ sığınağının bir başınalığında en yüksek ruhani disipline ulaşmış bir usta bile bu dinginliğe erişemez.

Dağ başındaki bir sığınakta bu dinginliğe erişilemiyorsa, Rr'den ziyade gerçek bir tavşan kadar akılsız olup onun tasasız sükûnetinden yoksun Duracell Tavşanı'nınkine daha yakın bir vurdumduymazlık deneyimlediğimiz şu ağ bağlantılı dünyamızda bu dinginliğe erişemeyeceğimiz kesin. Sürekli çalışma ve dikkat dağınıklığının hâkim olduğu kültürümüzde, vurdumduymazlığımız nirvanik bir huzurdansa manik bir uyuşukluk ya da yazar Ivor Southwood'un "durmak bilmez atalet" adını verdiği, "altta yatan durağanlığı" gizleyen daimi bir hareket biçimini alır.

Arzu duymama arzusu günümüzde hem toplumsal hem de ruhsal yaşamın (Aulagnier'in deyişini anımsamak gerekirse) "temel skandalı" olarak görülmektedir.

Sosyal medyanın beyaz gürültüsü karşısında rahatsız olmadığını beyan etmekten daha rezil bir tepki yoktur. İşte ve evde bizi çevreleyen ekranların dayattığı kesintisiz zihinsel faaliyet, sessizlik ve kayıtsızlığı suçlu ilan etmiştir. İtalyan toplum teorisyeni Franco Berardi'nin deyişiyle "eyleme geçmemiz için sinirsel teşviklerle aşırı yüklü bir bilişsel alanı", gerçek tavşanın organik ataleti yerine Duracell Tavşanı'nın durmak bilmez ataletini mesken tutuyoruz.

Her gün işlemden geçirme ya da yönümüzü belirleme yetimizi aşan bir veri ve uyarıcı çığının bombardımanına tutuluyoruz. Şu an bilgisayarımı açacak olsam, saniyeler içinde aşırı sağcıların kampanyaları, ay başı kredi şirketleri, ünlülerin beslenme sırları, BDSM fanteziler ve cihatçı ağlardan oluşan bir peyzaj içinde geziniyor olabilir; çok sayıdaki sosyal medya uygulamalarından birine girip takip edebilir, beğenebilir, güncelleme yapabilir, bir şeyler yükleyip sınırsız sayıda arkadaş ve yabancıya bağlanabilir ya da birçok buluşma uygulamasından birini indirip güzellik, hüzün, kurnazlık, öfke, kötülük ve umudun bitmek bilmez görünümleri arasında gidip gelebilirim.

Yeni nevrastenik peyzajımız bizi sürekli seçmeye, hemfikir olmaya, katılmaya, tercih yapmaya çağırır. Bu şartlar altında kendi arzumuzla en ufak teması sürdürmek bile neredeyse imkânsızdır. Renata Salecl'in "seçim zorbalığı" adını verdiği şeye maruz kalan arzu yetimiz zarar görmüş bir iç organ gibi yıpranır, devre dışı kalır ve seçim yapmanın verdiği felç edici kaygıdan muaf tutulması için yalvarır.

Danışma odası bu günlük zorbalığın gücünü tasdik eder. Müstakbel ve hâlihazırdaki hastalar her gün evlilik, kariyer, aile ve arkadaşlığın katlanılmaz ikilemleri hakkında konuşur. Genellikle benim onları kararsızlık ve müphemlikten çekip çıkarmam yönündeki taleplerin eşlik ettiği bu çalkantılı düşünceler nadiren rahatlama ya da çözüm getirir. Kararsızlık ve onun eşlikçisi kaygı ve uyarılma hali, ruhun uyum sağladığı bir unsura, etere dönüşmüştür.

Bir hastanın danışma odasına yaşamındaki bir ikilemi getirmesi yeni ya da alışılmadık bir şey değildir. Kararsızlık psikanalize nazaran bir hayli, insan özgürlüğünün kendisi kadar eskidir. Fakat aynı açmazların bu acı verici provalarını işittiğimde, analist koltuğum zamanımıza özgü bir rahatsızlığı dinleme makamı gibi geliyor. Söz konusu rahatsızlık onu dillendiren sesin tekdüze bıkkınlığında işitilebilir. Kimi zaman bu ses tonunun, hastalarımın seçim yapmanın yol açacağı bütün kayıp ve karmaşayla birlikte

seçim yapmayıp hiçbir şey yapmamak, eylemin sıfır noktasına, arzusuzluk haline ulaşmak yönündeki gizli amaçlarını dışa vurduğunu hissediyorum.

Yaşadığımız çevrimiçi çağda, yüz yüze kaldığımız giderek artan sayıdaki kamusal ve mahrem kararımızı ele alan, bunların dayattığı seçimler karşısındaki ataletimiz için çıkar yol sunan, bizi kaygı dolu belirsizliğimizin çalılığından geçirip gerçekte ne istediğimizi keşfetmemizi öneren çok sayıda popüler kitap, makale ve TED konuşması ortaya çıktı. Bunlardan hiçbiri aslında istediğimiz şeyin hiçbir şey seçmememize izin verilmesi olduğu olasılığını akla getirmiyor. Kültürümüze hükmeden zorunlu faaliyet ruhu öylesine içselleştirilmiştir ki buna bir son verme arzusunu duymamıza, hatta tahayyül etmemize bile izin veremeyiz. Danışma odası hiç değilse bu arzunun işitilebileceği bir yer sunar. Sabahın erken saatlerinde ve akşam seanslarında, hastanın kurumsal finans veya hukukun zorlayıcı kazanındaki uzun gününün öncesi ya da sonrasında aynı yavan sesle şunun ifade edildiğini duydum: "Çok yorgunum, uyuyakalabilirim"; "Her şeyden bıktım. Sadece durmak istiyorum."

Danışma odasında işittiğim sözcükler sıklıkla hem yaşamın hem de edebiyatın zihnime kazıdığı sözcüklerle (imge ve duygularla) eşleşir. Mesela ne zaman eyleme yönelik her talebi ortadan kaldırma amacında olan bu uyuma arzusunu işitsem, aklıma kendiliğinden Herman Melville'in bir deri bir kemik hukuk kâtibi Bartleby'nin nakaratı gelir: "Yapmamayı tercih ederim." Bir çağrışımdan öte olan bu deyiş, hastanın dediklerini nasıl duymam gerektiğini üstü kapalı söyleyen bilinçdışından bilinçli kulağıma bir tür hediyedir.

Bu içeriden gelen mesajlar onları içerisinde bulduğum kitaplarla olan ilişkilerimin belleğine gömülüdür. *Kâtip Bartleby*'deki o ünlü deyişin aklıma gelmesi gibi lise ve üniversite arasındaki dönemde bir anda amaçsız ve yönsüz kalıp kitaplığımın seyrüsefer edilemez bir denizde çıtkırıldım bir cankurtaran salına dönüştüğü o bunaltıcı birkaç aylık tembellik de geliyor aklıma.

A-Level* sınav odasından son kez çıktığımda, yakıcı Haziran güneşine baktım ve gelecek yılki planlarımın kozmik düzeyde onaylanışını gördüm. Üniversitedeki yerimi almak için dönmeden önce benden önce pek çok kişinin açtığı yolu izleyerek çalışacak, para biriktirecek, seyahat edecek ve böylece dünyanın birçok haline ilişkin yeni edindiğim bilgilerle dolup taşacaktım.

Hayal etmenin ve yapmanın aynı şey olmadığı acı gerçeğiyle yüz yüze geldiğimde, kendime duyduğum güven birkaç gün içinde yerini şuursuz bir paniğe bıraktı. Vereceğim bir yıllık araya dair planımı bu planı gerçekten hayata geçirmeyi düşünmeden tasarlamıştım ve bu rahatlığım nahoş sonuçlara yol açmıştı. Anlamlı bir iş bulmayı başaramadığımdan benim gibi iflah olmaz havai tiplerle birlikte perakende müdürlerinin hiddetiyle dolu bir dokuz ay geçirmek üzereydim ve bu dokuz ay boyunca Hanoi ya da Bratislava'ya dönüş uçuşu biletim için gülünesi saatlik ücretimden ancak ucu ucuna para biriktirebilecektim. Yol arkadaşım ve kafama o an dank ettiği üzere seyahat etme arzum yoktu. Kendimi Roma'nın dehlizlerinde, Chiang Mai'nin tapınaklarında, Goa'nın kumsallarında dolanırken gözümün önüne getirdim ve tek hissettiğim şey kayıtsızlığın beni şiddetle aşağı çekmesi oldu.

Üniversitemi arayıp da bana o sonbahar okuldaki yerimi alabileceğim söylendiğinde, ciğerlerim mayhoş bir yenilgi duygusuna karışan tatlı bir rahatlamayla doldu. Şimdi ne olacaktı? Dönem başlamadan önceki on hafta boyunca her şeyi yapabilir ya da herhangi bir yerde olabilirdim. Amaçsızca Londra'da gezindim durdum; yataktan öğle vakti çıkıp parklardan birine doğru gidiyor, yanımda da şu ya da bu kitabı götürüyordum. Yetişkin sorumluluklarının bataklığına iyice saplanmış olduğum ellili yaşlarımdaki şu anki konumumdan bakıldığında, Rr'nin günlük yaşamının anlamsız memnuniyetiyle daha mutlu biçimde uyum sağlayan başka bir varoluş hayal etmek güç. Ancak o zamanki ergen ben

* Diğer adıyla İleri düzey Eğitim Genel Sertifikası. Birleşik Krallık eğitim sistemi ve Birleşik Krallık'a bağlı topraklarda lise düzeyinde eğitimi tamamlayan öğrencilerin yükümlü olduğu mezuniyet yeterliliğidir. (ç.n.)

için gökyüzünün parlayan beyazlığı altındaki o yalnız günlerin enginliği, depresif bir kafa karışıklığına dalma, kendinden emin olmanın lütfundan açıklanamaz bir düşüştü.

Bartleby'yi bulmak için iyi bir zamandı; Melville'in öykülerinin bir cildindeydi. Ben bunları yazarken sol tarafımda duruyor –1961 tarihli kâğıt kapaklı bir New American Library baskısı, üzerinde Billy Budd'ın yontulmuş bir büstü var; sayfaları ciltlendiği yerden kopuyor, o yüzden sayfaları en fazla 45 derecelik bir açıyla açmaya cesaret edebiliyorum.

O gün ani bir esinti beni her zamankinden daha erken uyandırmıştı. Bundan kısa süre sonra, kitabı bir tomar *Biggles** ve *Afacan Beşler*'in** üzerinde durduğu yerden çekip aldım ve verandanın sabah gölgesinde okumaya başladım. Billy Budd uzun ve bunaltıcı derecede denizcilikle ilgiliydi. Onu atlayıp *Kâtip Bartleby*'ye geçtim.

Öykünün sonuna doğru, adı anılmayan bir avukat olan anlatıcı kendini şöyle tarif ediyordu: "Yıldırım çarpmışa döndüm. Bir anlığına, çok uzun zaman önce, Virginia'nın bulutsuz ve rüyavari bir ikindi vakti, ağzında piposu varken yaz günü yıldırım çarpmasıyla son nefesini veren; daha sonra açık penceresinin önünde birisi ona dokununca düşen ve vefat ettiği böylece anlaşılan adamcağız gibi kalakaldım yerimde."***

Korku ve heyecandan taş kesmeme neden olan bu satırların üzerimdeki etkisini dün gibi hatırlıyorum. Bu yıldırım çarpmışa dönmüş adamlar zincirine katılacak olmam çarptı beni. Kendimi bildim bileli avukatı oynamıştım; aynı onun gibi "en kolay yaşam biçiminin en iyisi olduğu yönündeki derin inanç" rehberim olmuştu ve dengenin bozulacağına dair en ufak bir emarede den-

* W.E. Johns'un genç okurlar için yazdığı kitap serisi. James Biggleworth, "Biggles", serisinin başkahramanı olan maceraperest bir pilottur (ç.n.)

** Enid Bylton'ın yazdığı 21 kitaptan oluşan çocuk kitapları serisi. Üç kardeş, bir kuzen ve bir köpeğin maceralarını anlatan serinin bütün kitapları Türkçeye de çevrilmiştir. (ç.n.)

*** H. Melville, *Kâtip Bartleby - Bir Wall Street Hikâyesi*, çev. Utku Özmakas, Sel Yayıncılık, 2019, s. 45.

geyi sağlamanın peşine düşmüştüm. Ara yılımı iptal ederek yaptığım tam da buydu, sanki yaşam hikâyemdeki yaklaşan felaketi sezmiş ve en yakın imdat kordonunu çekerek tam zamanında fren yapmıştım.

Ben de avukat gibi "huzurumu ihlâl edecek" herhangi bir çalkantıdan mustarip olmamak için yaşamı her zaman olduğu gibi sürdürme buyruğuna tabi hissediyordum kendimi. Ancak diğer açılardan kesinlikle o avukata benzemiyordum. Onun her şeyin olduğu gibi devam etmesi adına bütün çatışmaları etkisiz hale getirme zorlantısını ya da kesintisiz eylemsizliği, hiçbir sekteye izin vermeyen bozulmamış faaliyet akışını savunmasını anlayamıyordum.

Kendimi daha çok Bartleby gibi hissediyor ve bu tahakküm edici akışa çekilmeyi reddediyordum. Bartleby, bu bir deri bir kemik "acınası derecede düzgün" genç adam ofise geldiği andan itibaren, kopya çıkarmak için ilk başta duyduğu doyurulamaz iştaha karşın bu her şeyin saat gibi tıkırında işlediği evrene gölge düşürür. Avukat için sorun yeni çalışanının "neşeyle çalışmayıp" "sessizce, solgunca, mekanik biçimde" yazarak avukatın kusursuzca ifade edilmiş dünyasının kalbindeki insanlıkdışı uyuşukluğu açığa vurmasıdır.

Sonraysa hiçbir uyarı ya da açıklama olmaksızın çalışma durur. Avukat, Bartleby'den bir yazıyı incelemesini istediğinde, Bartleby "kılını bile kıpırdatmadan, o tuhaf şekilde uysal ama kati ses tonuyla 'Yapmamayı tercih ederim'" yanıtını verir. Bartleby bu sözcüklerle birlikte kopya çıkarmayı bıraktığını ilan eder – daha sonra ortaya çıkacağı üzere bütün iş ve faaliyetlerden nihai el çekişinin bir girizgâhıdır bu.

Bu öykünün 1856'da yayımlanmasından beri filozof ve edebiyat eleştirmenleri Bartleby'nin bu nakaratının ne anlama geldiğine ilişkin kafa patlatmıştır. Gelgelelim bütün bu spekülasyonlar Bartleby'nin nihai bir yoruma yönelik her teşebbüsü alt ettiğini göstermektedir yalnızca. Bartleby anlaşılmaktan muaftır; onu kavramanın yolu yoktur. Avukat onun "koskoca evrende mutlak

bir yalnız." olduğunu gözlemler. "Atlantik'in orta yerindeki bir enkaz..." Ne var ki Bartleby Atlantik ortasında değil onun kuru kıyısındadır ve okyanusun akıntısında zararsızca batıp çıkmak yerine sessiz sedasız etrafındaki dünyayı aşındırmaktadır. "Yapmamayı tercih etme" yumuşak ısrarıyla, Samson'ın tapınağın sütunlarını yerinden sökmesi misali kendi dünyasının temellerini amansızca çökertir.

Bartleby ofisin korunaklı bir köşesinde hareketsiz haldeyken, avukat yeni kiracıları kızgın bir güruhun öfkesine maruz bırakarak yeni binaya kaçar. Söylememeyi tercih etmek evet de hayır da dememektir; bu olumlu ve olumsuz ikili mantığın sessizce bozulması şiddetli bir deprem gücündedir. Bartleby kabul etmeyi ya da reddetmeyi geri çevirerek, çevresindekileri kendi gri sisine bulayıp düşünme ya da eyleme yetilerini felç eder.

Avukat her şeyin yerine oturmasının beklendiği bir dünyada yaşar; varolduğunu bilmediğim kendi içsel Bartleby'ime rastlamamdan ve kendi Atlantiğimin ortasında akıntıya kapılmamdan evvel benim de içinde yaşadığım dünyaya epey benzeyen bir dünyadır bu. Dünyanın gidişatının bir garantisinin olmadığının, şeylerin sırf ben öyle olmalarını umuyorum diye aynı düz çizgide ilerlemesi gerekmediğinin açığa çıkmasıyla yıldırım çarpmışa döndüm. İyi herhangi bir terapötik müdahalede olduğu gibi bu öykü de depresyonumu sağaltmaktan çok merakımı genişletti.

1980'lerdeki Duracell reklamının dile getirilmeyen ama çiğnenemez kuralı Tavşan'ın durduğunu hiçbir zaman görmüyor oluşumuzdur; tam duracağını sandığımız noktada kendi ölümünün tehdidinden güç alarak tekrar canlanır. Devam edebileceğimiz kolaylıkla durabilecek olmamız, sonsuza dek aynı yönde aynı adımları atarak kendi yaşamlarımızın soluk birer kopya çıkarıcısı olmak zorunda olmadığımız aklımıza pek gelmez. Bu olasılık Bartleby'nin "yumuşak, sarsılmaz" yıldırımı, öykünün benim ve pek çok takıntılı okuru için sahip olduğu ürkütücü yankının kaynağıdır. "Kâtip Bartleby" salt bir kafa tutma ya da reddetme öyküsü olmaktan öte muhakeme etme, seçim yapma, karar verme

zorunluluğunun süresiz askıya alındığı bir kayıtsızlık bölgesine girme yönünde içimizde bir itki bulunduğunu ima eder.

Bir hastanın sürünerek bir deliğe girmeyi, görünmez olmayı ya da umursamayı, istemeyi veyahut hissetmeyi bırakmasına izin verilmesini veyahut da bir kararsızlık halinde kalmak istediğini söylediğini işittiğimde Bartleby'nin "huzurumu ihlâl etmesi" bundandır. Bu hastalar her zamanki gibi devam etmenin rahatsız edici şekilde rutine bağlamak, kişinin kendi yaşamını yaşamasındansa onu kopya etmesi gibi hissettirdiği bir noktaya varmıştır. O meşum yazın eşiğindeyken kötü planlanmış ara yılım bir başkasının ara yılının boğucu bir taklidi gibi göründü birden. Ancak yeni ve farklı bir teşebbüs için içgörümü harekete geçirmek yerine, bunun beni tanıdık bir senaryonun şaibeli güvenliğine itelemesine izin verdim.

Belki de tükenmişlik dediğimiz şey tam da bu bilindik senaryoya ilişkin bir kriz, çok uzun süredir özdeşleştiğimiz rolden bir anda yabancılaşma duygusudur. Bu türden sürüncemeli bir kriz Melville'in başına da gelmiştir. İlk iki romanı *Typee* ve *Omoo*'nun ticari başarısı, bu tutmuş jenerik formülü tekrar etmesi için yayıncılarının, okurlarının ve gittikçe genişleyen ailesinin yoğun baskısına yol açmıştır. Bunu yapmak yerine romanın sınırları ve olanaklarını genişletmeye kararlı olan Melville okur ve gelir kaybına uğramıştır. Melville, Bartleby'yi önceden haber vererek kendi eserlerini kopyalamayı bırakmıştır.

Ancak yine Bartleby gibi kopya etmeyi bırakarak felakete davetiye çıkarmıştır. Dünyanın istediği, kalabalıkları hoşnut eden kitapları yazıp kendinden nefret edebilir ya da yazmak istediği tuhaf kitapları yazıp beş parasız kalabilirdi. 1851'de arkadaşı Hawthorne'a "Dolara lanet ediyorum!" diye şikâyet ediyordu. "Yazmayı en çok istediğim, yazmamım yasaklanmış olduğu şey para getirmeyecek. Ama düpedüz *diğer* türlü yazmam da olası değil."

Melville'in bu imkânsız ikilemle, onu içten içe kemiren şüpheyi gidermeden bir yol seçerek (bu durumda ticari başarı yerine

sanatı seçmesi) ve insanın her zaman içerisinde yazması gereken sakin, dingin, sessiz, ağırdan alan moddan vazgeçerek başa çıkması cesurca ve çok zorluydu.

Bu öyle zordu ki çoğumuz bu durumda kararsızlığın durağanlığına kapılmayı tercih ederiz. Bu tür imkânsız ikilemler danışma odamda genelde umutsuz bir yakarışı gizler: Bana ne yapacağımı söyle, göğü yere indir, bir şeyler yap ki benim seçim yapmam gerekmesin. Hasta bu yakarışla hem seçmemenin getirdiği dayanılmaz gerginliği hem de seçmenin ima ettiği onanmaz kayıp ve acıyı savuşturmayı amaçlıyor olabilir. İçinde bulunduğumuz ikilem birbirinden çok farklı ve çelişkili biçimlerde umursuyor, istiyor ve tercih ediyor olmamızdır, öyle ki bunu yapmıyor olmayı dilememek, arzu duymamayı arzulamanın kapanına kısılmamak elimizde değildir. Ah keşke tavşan olabilseydik.

Bartleby'nin avukatı gördüğü dünyanın arzuladığı dünyayla kesişmesini sağlamakta maharetlidir.

Bartleby büroya gelmeden önce Hindi ve Cımbız adlarında, Nippers öğleden önce Hindi ise öğleden sonra gelmek üzere ikisi de asabiyet ve gerginlik nöbetleri geçirmeye yatkın iki kâtip işe alır. Avukat bu tam zamanlı maaş alan yarı zamanlı çalışanların "muhafızlar gibi birbirlerinin nöbetlerini devraldıklarını" belirtir. "Cımbız nöbeti devraldığında, Hindi dinleniyor; Hindi nöbetteyken Cımbız sükûnet içinde oluyordu. Bu şartlar altında iyi bir tabii anlaşmaydı bu." Avukat, sorunu bu sihirli biçimde onarıcı bakış açısından görerek olumsuz olanı bertaraf edip iki çatlak ve aksi yarımdan kusursuz bir bütün ortaya çıkarır.

Meslektaşlarının aksine Bartleby işini sekteye uğratmaz, şikâyet ya da itiraz etmez. Çalışmayı bırakır bırakmasına ama belli bir hak ya da ilke adına (mesela haysiyet için ya da sömürüye karşı) yapmaz bunu. "Yapmamayı tercih ederim" deyişi anlaşılabilir amaçların dünyasından, iletişimin ortak kurallarından çekilmekte olunduğunu ilan eder. Bu geri çekilme bir tavşanda olduğunda bunu katlanılması güç bulmuştum. Genç bir adamda

olduğundaysa avukatta olduğu gibi beni de afallamış bir sessizliğe sevk ediyordu.

Bartleby'nin geri çekilmesi Bostonlı psikolog Edward Tronick'in ünlü "hareketsiz yüz" deneyini akla getirir; deneyde anne bebeğinin bütün sesli ve fiziksel işaretlerine sevgiyle karşılık vererek bebeğiyle canlı bir yüz yüze oyun içine girer. Anne sonra birden taş kesilir; bebeğinin anneyi hayata döndürmeye yönelik bütün çabaları karşısında yüzü ifadesiz kalır. Bebeğin ilk etaptaki gerginliği hızla umutsuzluğa dönüşür. Duruşu cesaretini kaybeder, yüzünü yana çevirir; annesi daha önceki duyarlı haline dönene dek şaşkına dönmüş bir ümitsizliğin resmidir bebek. Bu bebeğin deneyimini yetişkin diline tercüme edecek olsaydık, bebeğin umutsuzluğunda şimdiye dek büyük yatırım yapmış olduğu dünyanın boş bir kurmacadan ibaret olduğunun ortaya çıkmasının farkındalığını işitebilirdik. Daha bir saniye önce o kadar canlı, çeşitli, saptayacak, ayrım yapacak ve umursayacak canlı nesnelerle dolup taşan dünya soğuk, kayıtsız bir çöle dönüşmüştür.

Bartleby'nin "yapmamayı tercih ederim" deyişini duyunca, biz de bu bebeğin yaşadığı şoka benzer bir şey deneyimleriz. Dünyanın ve eylemlerimizin anlamlılığına dair düşünmeden duyduğumuz inanç, yaşamın devam etmesinin ya da durmasının önemli olmadığı gölge bir dünyanın varlığını görünür kılarak uzaklaşır. Avukatın öyküyü sonlandıran "Ah, Bartleby! Ah, insanlık!" ağıtında el yordamıyla yöneldiği şeyin bu olup olmadığını merak ettiğim oluyor.

Kimi yorumcular Bartleby'nin nakaratında felsefi şüpheciliğin kurucu figürü Pyrrhon'un yankısını bulmuştur. Milattan önce dördüncü yüzyılın sonuna doğru doğmuş olan Pyyrho'nun adı ve fikirleri daha sonra Şüphecilik olarak bilinecek ilk yüzyıldaki Pyrrohonculuk okulunca sahiplenilmiştir. Yaşamı ve öğretisi bize ancak Pyrrhon'u kaçınılmaz biçimde hem kendi çıkarlarına hem de gündemlerine uyacak şekilde yorumlamış ikinci ve üçüncü elden yazarların aktarımlarıyla ulaşmıştır. Büyük İskender'le Doğu'da seyahat eden Pyrrhon, düşüncesi üzerinde derin etki bırakan Hint mistikleri ve filozoflarıyla karşılaşmıştır.

Pyrrhon'un yaşamına ilişkin folklorun çoğu, dört yüz yıl sonra Diogenes Laertius'un meşhur ama güvenilmez *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri* adlı kitabında toplanmıştır. Buradaki tartışmalı anekdotlarda Pyrrhon dünyada dolanır, "katarların, uçurumların ve bu tür diğer şeylerin" tehlikelerinden kaçınmayı umursamaz; bunlardan ancak peşinden gidip onu yakından izleyen dikkatli arkadaşları sayesinde kurtulur.

Tehlikeye karşı duyduğu kayıtsızlığın angaryaya olan kayıtsızlığıyla tamamen uyumlu olduğu söylenir. En yüksek değeri soyluluk ve yüce gönüllülüğe veren bir toplumda, Pyrrhon çamaşır yıkıyor, mobilya temizliyor, pazara kümes hayvanları taşıyordu. Pyrrhon'un "kayıtsızlığını domuz yıkamaya kadar götürdüğü" söyleniyor bize. Pyrrhon belli ki öğretmiş olduğu *ataraxia*'yı yaşıyordu. Şiddetli bir deniz fırtınası esnasında, korkmuş yol arkadaşlarına yemeye devam eden küçük bir domuzu "bilge kişinin içinde bulunması gereken soğukkanlı halin" modeli olarak tanımlamıştır.

Domuz, inek, tavşan –bunlar bizim hiçbir zaman erişemeyeceğimiz arzu duymama arzusunu yansıttığımız boş hayvan ekranlarıdır. Pyrrhon domuzun bilgeliğinin, belli herhangi bir varlığın "*daha çok* şu veya bu olmadığı" anlamına gelen *ou mallon* hakikatini sezmesinde yattığını ileri sürmektedir. Bu deyişle bütün hüküm ve belirlenimler bir hamlede askıya alınır, açık seçik bütün ayrımlar çöker. Daha sonraki Pyrrhoncuların anladığı üzere, "bir şey hiçbir zaman kendi içinde kavranamaz ancak başka bir şeyle bağlantılı olarak kavranabilir. Bu nedenle de hiçbir şey bilinemez."

Eğer hiçbir şey bilinemiyorsa, uçurum kıyısında duraklamanın ya da fırtınaya yalaktan daha çok dikkat etmenin özel bir nedeni yoktur; ölüm karşısında yaşam içgüdüsü salt bir önyargı haline gelir. Yaşam onulmaz bir cehalet hâliyse, onu umursamak, tercih etmemektense tercih etmeyi seçmek saçmalıktır. Bilgelik, tam tersine, yaşamdan adım adım kopmaktan geçer, gerçi bu noktada Chōmei'nin ikazını anımsamakta fayda var –kendimizi yaşamdan koparmaya çalışsak da bir şekilde ona daha da derinlemesine dalarız.

Diogenes Laertius, "Kimi makamlara göre, Şüphecilerin önerdiği son, bir hissizlik başkalarına göreyse nezakettir," demektedir. Pyrrho'nun nasıl hissederse hissetsin ya da çevresinde ne olursa olsun her zaman aynı hissiz çehreyi takınmak için çabalamış olduğu söylenir. Onun topyekûn kayıtsızlık arzusu merakımı celp etse de bu merakın bir yerlerinde bebeğin hareketsiz yüze ve bu yüzün açığa çıkardığı boşluğa duyduğu dehşet saklanıyor.

Günümüzde hiç kimse politikacıların, reklamcıların ve mutluluk gurularının faal, sorumlu ve olumlu olmamız için dile getirdikleri kulak tırmalayıcı buyruktan kurtulamıyor.

Ivor Southwood günümüzdeki zulmedici refah devleti kültürünün canlı, kişisel bir anlatısını sunan *Non-Stop Inertia*'da, İşsizlik Ödeneği'nden faydalanmak isteyen biri olarak aldığı yardım parasını kaybetme pahasına "her hafta en az üç olumlu şey" yapmış olduğuna ilişkin kanıt göstererek iş bulmaya yönelik çabalarını detaylarıyla bir günlüğe yazmak zorunda oluşunu anlatmaktadır. Söz konusu bu üç şeyin içeriğine nazaran, bunları yapmış olmanın belgelenmesinin çok daha az önemli olduğunu ileri sürer. Bu mecburi iyimserlikten herhangi bir sapma, olumlu şeyler yapma kotasını doldurmaktaki herhangi bir başarısızlık ne olduğu açıkça belirtilmemiş cezalandırıcı bir tedbir riski taşıyordu. İş arayan kişi ne kadar morali bozuk ya da bozguna uğramış hissederse hissetsin, mecburi neşe düzenine uyum sağlamak zorundadır.

Bu kültür uyuşuk bir kayıtsızlık yaratıp sonra da onun dışavurumunu defeder. Bitap düşmüşlüğümüz, siyasi bir sınıfın zulmedici öfkesi ve bunu başkaları pahasına kolay yaşam sürmek isteyen pohpohlanmış numaracıların, müsriflerin, bedavacıların ve eziklerin bir oyunu gibi göstermeye kararlı kitle iletişim araçlarıyla ağza alınamaz hale getirildi. Pek çoğumuz aynı ataleti, anlam ve arzunun aynı kronik sızıntısını hissediyor olabiliriz ama bunu dinleyecek insani ya da meraklı bir kulağın olmaması durumunda ancak çok azımız eyleme geçmek bir yana bunu dile getirmeye cesaret edebilmiştir.

Belki de Bartleby'nin ruhu iç yaşamlarımıza yavaş yavaş böyle sızıyordur. Kendisine doğrudan bir çıkış noktası tanınmayan atalet kendini giderek daha uç biçimlerde dışa vurur. Uysal Duracell Tavşanı eninde sonunda duracaktır; ofise giren ve "sessizce, solgunca, mekanik biçimde" kopya çıkaran bir deri bir kemik genç yabancı bir gün durmaya mahkûmdur. Bir noktada dünyanın taleplerinin aman vermeyen hücumuyla bu talepleri karşılama yetimiz arasındaki boşluk sürdürülemez hale gelir.

Tükenmenin kayıtsızlık ve uyuşukluğuna teslim olmak, aşırı çalışan ve hızlandırılmış kültürümüze karşı olumsuz, hatta nihilist bir tepki gibi görünebilir fakat hiç olmazsa derin bir memnuniyetsizlik, müphem vaat ve ideallere karşı körü körüne koşmaya devam etmeyi reddetme ya da bunu becerememeyi ifade eder.

Graham Greene daha ileri giderek, artık içerisinde anlam ya da erdem bulamadığı büyük mimari tasarımlarından vazgeçip Orta Afrika'nın hastalıktan kırılan halkları için işler durumda hastaneler inşa etmek gibi daha alçakgönüllü ve somut bir amacı benimseyen başkahramanı Querry aracılığıyla tükenmenin etik olanaklarına işaret eder.

Querry'nin çevresindeki tüketim toplumunun gözü doymaz ideallerine yönelik tükenmiş nefreti, zamanımızın hoşnutsuzluklarında giderek daha da iyi tınlayan yankılar bulur. Uzun zamandır üretken ve etkili bir ekonomi ve kültür modeli olarak görülen Japonya bu atalet ruhunun son yıllarda kitlesel ölçekte kök salışına tanıklık etti.

Tokyo'nun doğusundaki bir hastanede terapist olarak çalışan psikanalitik yönelimli genç Japon psikiyatrist Saitō Tamaki, 1990'ların başında çocukları kronik şekilde içe çekilmiş ebeveynlerin konsültasyon talepleriyle çevrelenmiş bulur kendini. Hikâyeler hızla çoğalırken bile aralarındaki benzerlikler çarpıcıdır; sadece erkekler olmasa da büyük oranda erkeklerden müteşekkil ergen ve genç yetişkinler okulu, işi ya da dış dünyayla ilgili herhangi bir meşguliyeti bırakıp yatak odalarının mahremiyetine çekilmektedir.

Tamaki sonraki yıllarda kendini bu gençlerin yaşamlarını klinik ve kuramsal açıdan araştırmaya adayarak bu süreçte 1 milyon kadar bireyi ve onların ailelerini etkileyen –söz konusu bu rakam nihayetinde Japon Kabinesi tarafından yapılan 2010 tarihli bir araştırmayla doğrulandı– bir toplumsal içe çekilme ya da *shakaiteki hikikomori* salgını keşfetti. Tamaki düzenli aralıklarla medyada görünerek ve çok satan kitabı *Hikikomori*'nin 1998'de yayımlanmasıyla, şimdilerle genelde *hikikomori* olarak bilinen bu insanların yaşamlarına Japonya'daki kamusal sohbette o zamandan beri korudukları bir yer kazandırdı.

Hikikomori fenomenini etraflıca ilk kez belgeleyen 2007 tarihli *Shutting Out the Sun* adlı kitabında bu sıkıntıyı Japonlara özgü bir ekonomik ve toplumsal patolojiye atfeden Amerikalı gazeteci Michael Zielenziger olmuştur. Zielenziger Japonya'nın katı disiplinli endüstriyel "monokültürünün" yanı sıra utanç kültürüyle *sekentei* ilkesinin ya da kişinin topluma nasıl göründüğü endişesinin yeni küresel erdemler olan esneklik, yenilikçilik ve bireysel beceriye kronik olarak uyum sağlayamamış olduğunu düşünmüştür. *Hikikomori*lerin bireysel kayıtsızlık ve muhalifliğin zapt edilmiş hakkı adına verimsiz ve umutsuz bir itirazın dışavurumu olduğunu ileri sürmüştür.

Tamaki ise özellikle Japonlara özgü bir hermetik içe çekilme biçimine yol açmış olan başta koşulsuz aile bakımı görevinin etiği ve utancın kültürel gücü olmak üzere mevcut ailevi ve toplumsal eğilimleri kabul etse de Zielenziger'in bunun Japonya dışında bilinmeyen bir fenomen olduğu iddiasını sorgulamıştır. Tamaki Batı'nın bu fenomene yönelik profesyonel ilgisini uyandırarak, içe çekilmenin farklı bağlamlarda farklı biçimler alan evrensel bir eğilim olduğunu ileri sürmüştür. İngilizce konuşulan ülkelerde de uzun vadeli sosyal yardım alan ya da Japonya'da olduğu gibi aile evinde gizli tutulmak yerine sokaklarda bulunan görünmez bir alt sınıf olan sözde NEET (Eğitimde, İstihdamda ya da Öğretimde Olmayanlar) nüfusuna işaret etmiştir.

Tamaki kitabında bizi toplumsal içe çekilmenin günlük psikopatolojisine götürür. *Hikikomori*lerin iç yaşamının en çarpıcı özelliği muhtemelen sürekli yaşadıkları huzursuzluk duygusudur. Bu genç kadın ve erkeklerle konuşmak sakin bir miskinlikten ziyade eziyet içinde bir ketlenmeyi açığa çıkarmıştır. Tamaki "Gerçekte günlerini topluma iştirak etme acziyetleri yüzünden sabırsızlık ve umutsuzluk duygularının saldırısına uğrayarak geçiriyorlar," diye yazmaktadır. Bu tablonun klasik anlamda depresiflerden farkıysa *hikikomori*lerin uysal bozgunculuğun sahte tesellilerinin keyfini çıkarmaya daha az meyletmeleridir. Onlar tam tersine sürekli olarak olabildiğince çabuk tekrar başlamaya azmeder. Ancak bu kararı alır almaz, bu dertten mustarip kişi bunu yerine getiremiyor oluşuyla yüz yüze gelir. Yeni bir başlangıç yapma itkisi "asabiyet ve umutsuzluğa dönüşüverir."

*Hikikomori*ler ne sıfır noktasının huzuruna ne de faal olmanın doyumuna erişemediklerinden tükenmişliğin yer-siz cehenneminde sıkışıp kalırlar. Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* kitabındaki serseriler misali gitmeye karar verip yerlerinden kımıldamama sekansını tekrarlamakla mahkûmdurlar. Tamaki toplumsal içe çekilmenin ibretlik bir patoloji olduğu sonucuna varır. *Hikikomori*leri arafın bu gri bölgesinde muallakta tutan şey, Japon eğitim sistemi ve bu sistemin içine gömülü olduğu tüketim kapitalizminin onları "sonsuz olanakları" olduğu konusunda bir yanılsamaya sürüklemesidir. Bir şeyler yapmak ya da bir şey olmak için diğer pek çok şeyi yapma ya da pek çok şey olma özgürlüğünden feragat etmek gerekir ve *hikikomori*lerin kabul edemediği şey olanakların bu şekilde kısıtlanmasıdır. *Hikikomori* sınırsız özgürlüğünü ancak kendisini hapsederek muhafaza edebilir.

*Hikikomori*ler sürekli faaliyet ve dikkat dağınıklığı kültürümüzün tali bir hasarı mıdır yoksa bu kültürün tek mantıklı evrensel neticesini gösteren öncü bir birlik mi? Bu kültür hepimizi birer *hikikomori* haline mi getiriyor? Kabul, çoğumuz onlar gibi sert önlemler almadık. Ama hepimizin içinde onlarla derinden bir dayanışma içinde olup yaşam bizi pençesinde tuttuğu müddetçe ulaşamayacağımız kesintisiz huzuru umutsuzca arayan gizli bir köşe var.

Tuhaf bir bekleme odasındaki koltuğun ucunda oturan, müstakbel analistinin ilk kez kapıyı açmasını bekleyen kişi tanışacağı kişiye ilişkin umut, kaygı ve düşlemlerden mürekkep bir yük taşır. Sanki sizin gibi birini beklemiyordum ya da tam beklediğim gibisiniz veyahut da beklediğim kişi gibisiniz der gibi çoğu zaman ürkmüş görünmelerinin nedeni büyük ihtimalle budur. Yüz ifadeleri örtbas edilmiş (ya da edilmemiş) bir endişenin, tatmin edilmiş (ya da edilmemiş) bir merakın gayriiradi, sessiz fısıltısıdır – her halükârda ikimiz de ne olduğunu henüz bilmesek de burada mevzubahis olanın büyük bir şey olduğunu unutmamaya dair bir işarettir.

Şayet Sofia gibi psikanalistin tıbbi tarafsızlığını hiçbir şey açığa vurmayarak alt etmeyi amaçlarcasına analitik poker oynamak için hazır bir halde gelmemişse. Sofia'nın yüzünde bir yakınma belirtisi yoktu; hiçbir talepte bulunmadı, söze döktüğü bir arzu olmadı, acele etmeksizin odama girerken benimle yaşadığı karşılaşma onu kesinlikle değiştirmedi.

Beklenmedik bir biçimde Sofia ona sorduğum ilk soru olan sizi buraya getiren nedir sorusunu yanıtlarken üzerime bir bıkkınlık çöktüğünü hissettim. Benimle göz temasından kaçınmıyordu ama odaya donuk bir sakinlikle bakıyordu. Varlığım onun için sanki başka bir kayıtsız yüzeyden ibaretti. Sesi uzayıp gidiyordu. Canlı ve somut bir hüznü değil bıkkınlığı, kasvetli bir dünyevi ironiyi aktarıyordu.

Sofia'nın dış yaşamının ayrıntılarını işitmek şaşırtıcıydı. Dünyanın dört bir yanındaki zorlu, uzak yerlerde çalışmasını gerektirmiş etkileyici bir şehir planlamacılığı kariyeri vardı. Böyle bir yaşamın gerektirdiği yaratıcı enerji ve gayreti karşımda oturan siyahlar içindeki çökmüş figürle eşleştirmek güçtü.

Sofia'nın kelimelerinin içeriğini işitip bu kelimeleri kulağıma taşıyan o monoton sesten ayırt etmek için bilinçli çaba göstermem gerekti. Bana Londra'ya varmasının birkaç hafta ardından bastıran boğucu bir depresyonun pençesinde olduğunu söyledi. Londra'da geçirdiği bu ilk birkaç haftanın aslında çok mutlu geçtiğini ortaya

koyarken ses tonundaki ilk fark edilebilir yükselmeyi yakaladım. Berlin'deki iki yıllık bir görevin ardından bir hayli prestijli yeni bir pozisyonda çalışmak için Londra'ya gelmişti. Kısa vadeli sözleşmelerin güvencesizliğinin sona ermesiyle şehri keşfedecek olmanın verdiği heyecan bir umut ve beklenti yaratmıştı.

Dört ay kadar sonraysa kasvetli bir duyguyla, bütün dünyayı griye boyayan içsel bir donukluk hissiyle uyanmıştı. Meslektaşları onun günlük laklaktan ve iş sonrası içilen içkilerden birdenbire elini ayağını çekmesine şaşırdılarsa bile bunu belirtmediler. "Ama Londralılar biraz böyledir değil mi?"

Depresyon onun için hiç de yeni bir şey değildi ama bu seferki farklı hissettiriyordu. Geçmişte yaşadığı depresif dönemlerde bir şekilde depresyonundan daha fazlası olduğuna dair dingin bir duygu onu suyun üzerinde tutmuştu. "Geçeceğini biliyordum, o yüzden kendime bunun gerçek olmadığını söyleyebiliyordum. Neden bilmiyorum ama bunu şimdi kendime ne zaman söylemeye çalışacak olsam, başka bir ses devreye girip bunun palavra olduğunu, gerçek olan tek şeyin *bu* olduğunu söylüyor. Diğer her şey sevimli birer hikâye."

Sophia'nın buna çözümü kendini işe, daha doğrusu fazla çalışmaya vermek olmuştu. "Bu kadar çok şey yapmaktaki tuhaf şey, bir noktada hiçbir şey yapmıyor gibi hissetmeniz. İşi sevmeyi ya da işten nefret etmeyi bırakıyorsunuz, işi yaptığınızı pek fark etmiyorsunuz bile." Onun kendine hâkim olabilmesini sağlayan şey bu sürekli, anlamsız aşırı etkinlik hali olsa da buna daha ne kadar devam edebileceğinden emin değildi.

Sophia'nın aman vermez çaresizliğinin bir çocukluk çağı travması, iç tarihinde yatan derin bir fay hattını gizleyip gizlemediğini merak ettim. Daha doğrusu ve rahatsız edici bir şekilde, öyle olmasını umdum. Sophia'nın baskıcı boşluğunu meşrulaştıracak, bu boşluğa bir nebze şekil ve cisim verecek hikâyeyi duymaya ihtiyacım vardı.

Sofia böyle bir hikâye anlatmak yerine beni Sidney'in varlıklı banliyölerinden birinde yaşayan sevgi dolu ailesiyle geçen genç-

lik anlatısıyla şaşırttı. Sıradışı zekâsı, yaratıcılığı ve enerjisi daha çok küçükken ortadaydı ve onu yorulmak bilmeden okuldan baleye, sanat ve piyano derslerine götürüp getiren, ev ödevlerine destek veren, besleyici yemekler sunan ve bütün bunları yaparken ona tezahürat eden anne babası tarafından beslenmişti. Anne babasının açıkça ilettiği değişmez mesaj, kızlarının ne isterse olabileceği ve yapabileceğiydi. Söz konusu bu mesaj ister Disney'in neşeli vaatleri, Nike'ın küstah buyruğu ister kendince uzman işletme guruları ve kurumsal koçların sloganları biçiminde olsun, tabii ki başarı kültürümüzün her yere nüfuz eden mesajıdır. Ne var ki Sofia'nın anne babası bu mesajı onun için kişiselleştirmiş, içi boş kemiklerini duygusal etle sarıp sarmalamıştı ki böylece bu mesaj salt dışarıdan parıldayan genel geçer bir formül olmakla kalmamış, Sophia'yı içeriden takip eden bir talep halini almıştı.

Sophia büyüdükçe anne babası kendi tercih ettikleri eğitim ve kariyer patikalarını ona dayatmamaya özen gösterdi. Tam tersine kızlarının geleceğe ilişkin kendi düşünceleri hakkında merak doluydular ve onun için iş deneyimi edinmeyi kolaylaştırma, üniversiteler hakkında bilgi sahibi olabileceği günleri kaydetme ve onu pek çok alandan farklı profesyonellerle tanıştırma isteklerinde cömerttiler. Sophia'nın anne babasının kızlarının her gelip geçici hevesini ya da belli belirsiz iştiyakını keşfetme hevesleri, Sophia'nın arzularının nerede bitip onların arzularının nerede başladığını kavramasını giderek güçleştirdi.

Kendi yetileriniz ve dünyanın gerçekliğinin dayattığı kısıtlamalardan azade hissetmek ne güven ne de huzur verir. Kulağınıza otoritenin –anne baba, öğretmen, patron– yasak koyan buyruklarını söyleyen iç faillik, üstbenliğin taleplerinden farklıdır. Toplum teorisyeni Byung-Chul Han'ın "başarı toplumumuz" dediği şey yasak ve taleplerin gücünden, "yapmalısın" ideolojisi yerine "yapabilirsin!" teşvikleri adına kaçınır.

Bu Freud'un "benlik ideali" adını verdiği şeyin buyruğu, kusursuz mükemmelliğimiz içinde bize doğumda aktarılan, anne babalarımızın bizdeki bilinçdışı inancının izidir. Freud'un iğneleyici deyişiyle anne babalarımız için "Bebek Hazretleri"yizdir. Er

ya da geç bize ulaşması gereken, anne babalarımızın bir zamanlar düşündükleri kadar mükemmel olmadığımız kötü haberine, bir zamanlar anne babalarımızın sevgi dolu gülüşlerinde bize yansıdığını gördüğümüz artık kaybolmuş olan o asıl kusursuzluğun bir imgesini içimizde oluşturarak karşı çıkarız.

Benlik ideali garip ve muğlak bir ustadır. Kendini içimizde bizim için yalnızca en iyisini isteyen sevgi dolu bir müttefik olarak kuran benlik idealine direnmek ya da meydan okumak (Freud'un benlik idealinden on yıl sonra takdim ettiği) üstbenliğe direnmek ya da meydan okumaktan daha zordur. Üstbenlik bize istediğimiz şeyi vermezken, benlik idealiyse sevgisini acımasızca gösteren bir anne baba gibi yalnızca bizim istediğimiz şeyleri, belki de bizim istediğimizden daha fazla ister. Benlik idealinin teşvikleri bizi sonsuza dek engelleri birer birer aşar, kaygıyla bir sonraki hedefi gözümüze kestirir, sürekli olarak olabileceğimiz yerde olmak için yeterli olmadığımız hususunda temkinli halde bırakmaya yazgılıdır. Han, benlik idealinin gölgesinde *bir amaca ulaşmış olma duygusunun hiçbir zaman yaşanmadığını* ileri sürmektedir.

Sofia anbean yaşadığı hayatın ona gerçekdışı geldiğinden yakınıyordu. Gerçekten önemli olan tek şey gelecekti çünkü ideal yaşamı gelecekteydi. Alaycı bir umutsuzlukla "eğer birazcık daha beklersem, büyüleyici biçimde dönüştürücü bir olay yaşanacak ve her şey yoluna girecek," diyordu.

Sofia bu inancın zaman içinde yaşamını boğucu biçimde zapt etmeye başladığını fark eder oldu: "Bu sihirli olayın gerçekleşmesini ne kadar uzun süre beklersem, hayatımı o kadar uzun süre yaşayamıyorum; tek hayatımın bu olduğu düşünülürse üzücü bir şey." Sofia sürekli gelecekteki bu olayın gerçekleşmesini bekleyerek, şimdiki yaşamını nefretle, sahip olabileceği kusursuz yaşamın bir tür parodisi olarak görür hale gelmişti. Şu an yaptığı iş, görüştüğü adam, yaşadığı yer hepsi de kovalamakta olduğu idealin soluk birer gölgesiydi. Bir idealdeki sorun gerçeklikteki hiçbir şeyin ona yaklaşamamasıdır; ideal bizi doğası gereği hiçbir zaman gerçekleştirilemeyecek bir gelecekle boş yere umutlandırır.

Bu kovalamacanın kendisini bitip tükettiğini ve boşalttığını hisseden Sophia, birbirine zıt iki itkiye çekilmişti. Bu itkilerden ilki çalışma zorlantısı, ofisin çok başlı canavarının bütün zamanını ve iç alanını tüketmesine izin vermekti. Ancak çoğunlukla kronik uykusuzluğun eşlik ettiği bu zorlantıyı gölgeleyen şeyse bunun tam tersine yönelik bir özlemdi. Seanslarımız sırasında eve gidip uyumayı; sonsuz, birbirinden ayırt edilemeyen günler ve haftalar dizisi boyunca yalnızca mutluluk verici biçimde katatonik eylemsizlik dönemlerine uyanmayı düşlemliyordu. Böyle bir haldeyken arada bir işten bir gün çalıyor ama giderek artan panik duygusu onu bu durumdan çekip çıkarıp işe geri döndürüyordu. Sofia çılgın bir etkinlik hali ve depresif bir atalette, hâlihazırdaki yaşamının ikilemlerinden kaçmak için ikiz bir strateji bulmuştu.

Mevzubahis kaçış kendini her şeyden evvel, her karar öncesinde sanki bir şeyi seçip böylece diğer seçim olanaklarını yitirmekten daha kötü bir şey olamazmışçasına bir felçle açığa vuruyordu. Kararlar ne de olsa kaçınılmaz bir olumsuzluk ânı içerir; ne istersek olabileceğimiz, yapabileceğimiz ya da istediğimiz her şeye sahip olabileceğimiz yönündeki tüm güçlü düşleme sertçe müdahale eder. Sofia'nın bana canlı biçimde gösterdiği üzere, "sahip olunan tek yaşam" pahasına olası bütün geleceklerin elde tutulması son derece güçten düşürücüdür; kendi idealince rehin alınmış bir kendiliğin felcidir bu.

Sofia'nın günlük yaşamın kaçınılmaz temalarının –partneriyle, arkadaşlarıyla, meslektaşlarıyla olan kırılgan ilişkilerinin, herhangi bir talep ya da isteğe direnç göstermekte yaşadığı güçlüğün, zorlantılı fitness rutininin, telefonda anne babasına karşı hem kendisini hem de onları şaşırtan soğukluğunun– ötesinde altı yıl boyunca haftada üç gün yaptığımız analiz seansları ısrarla Sofia'nın psikanalizin kendisiyle ve benimle olan ilişkisine dönüp duruyordu.

Aylar ve yıllar geçtikçe Sofia'nın kararsızlığının düğümleri artarak çevresinde sıkılaşır görünüyordu. Onun aynı açmazları takıntılı biçimde tekrar tekrar evirip çevirmesine daha ne kadar

katlanabileceğimi, ikimizi de aynı döngüsel düşüncelerle cezalandırmayı bırakması için ona yalvarmama ne kadar zaman kaldığımı merak etmeye başlamıştı. Sesinde bir gülümse iziyle, "Benden ölesiye sıkılmış olmalısınız," dedi.

Söylediği şeyin doğruluğuna ve içgörüsüne rağmen ondan sıkılmamıştım. Aynı ikilemlerin sürekli tekerrür etmesine tanıklık etmek üzüntü vericiydi; bu Sofia'nın kimi zaman hem kendine hem de bana vermesi gerektiğini hissettiği bir cezaydı. Ancak döngüsel akıl yürütme sürecinin girdiği çıkmaz her zaman kullandığı dilin yaratıcı sertliğiyle, içinde bulunduğu açmazı nitelendirmek için icat ettiği giderek daha karmaşık hale gelen metaforlarla canlanıyordu. "Yaşamım" diyordu "muhteşem bir kolonyal ev ve ben de onun ihmalkâr kiracısıyım. Ön taraftaki bahçede paslanmış arabalar bırakıyor ve verandayı hiç süpürmüyorum. Belki bir gün kullanıma uygun olmadığı düşünülecek." Kitap, film, şarkı ve binalara yaptığı atıflar, her zaman kaygılı ya da sahte görünmeyecek kadar kendinin bilincinde olmayan canlı bir merak niteliğine sahipti.

Seanslarımızı sevdiğini bir gün dokunaklı bir sakarlıkla ağzından kaçırıvermişti. Bilhassa da haftada üç saat boyunca izleyecek bir gündemi, kendi zihninin teşvik ve itkileri dışında karşılık vereceği herhangi bir talebin olmamasını seviyordu. Sonra hemen kendisiyle çelişiyordu. "Ama bazen kabahat işlediğime, çok fazla düşündüğüm ya da yeterince düşünmediğim veyahut da yanlış şeyi düşündüğüm ya da yanlış şekilde düşündüğüm için çileden çıkacağınıza ikna oluyorum."

"Yani hoşunuza giden seans da diğer her şey gibi harikulade biçimde geçebileceğiniz ya da sefilce başarısız olacağız bir sınava dönüşerek berbat mı oluyor?" karşılığını verdim. Hafifçe güldü ve "Yaşamım esasen neredeyse günün her saati bu şekilde berbat oluyor. Yeterince iyi mi yaptığımı merak etmeksizin bir şey yapmayı bilmiyorum denebilir," dedi.

Duraksadı. "Ama bunu burada nasıl yapacağımı öğreniyor gibi hissediyorum."

Rr kendinden önceki Pyrrhon gibi dünyasının çeperlerinde gizlenmiş tehlikelere karşı boş bir kayıtsızlık içinde yaşıyordu. Bir sabah kümesinden sıkışarak çıkmasını engelleyecek ya da beklemekte olan bir tilkinin yoluna dalgınca çıkmasının önüne geçecek dikkatli bir arkadaşı yoktu. Kafasını kaldırıp baktığında ve ezeli düşmanının açılan ağzını gördüğünde, suçluluk hissetsem de o Pyrrhon'a özgü dinginliğini koruyup koruyamadığını merak etmekten alamıyorum kendimi.

Ben onu bulduğumda dinginliğimi kesinlikle koruyamadım. Ama öte yandan Pyrrhon'un dinginliği bile kurşun geçirmez değildi. Kendisine saldıran köpek karşısında duyduğu rahatsızlık için eleştirildiğinde, "insan olmayı tamamen bir yana bırakmanın zor olduğu" karşılığını vermişti. Söz konusu bu zorluk hepimizin kaderi. Her gün hücum eden heyecan, olasılık ve tehlikelerden müteşekkil çığa yakalanmış bizleri tavşana özgü o kayıtsızlık es geçer.

*Hikikomori*ler gibi bir şeylerin gerçekleştiği, kişinin katılmaya, bir şeyler yapmaya çağrıldığı o dünyadan çekilme arzusunu biliyorum. Bazen bunu deneyimleyebiliyorum bile, bir anlığına Keats'i akla getiren bir uyuşukluğun acısız, hazsız hiçliğine dalıp gidebiliyorum. Ama tilki hep orada, inik gözkapaklarımın ardında, her şeyi berbat etmek için hazır halde fırsat kolluyor.

Ah, Rr. Ah insanlık.

"İnsanlar Her Dakika Çalışıyor" Andy Warhol

Andy Warhol'un en rahatsız edici imgelerinden birini hiçbir zaman göremeyeceğiz. 1949 yılında Manhattan'a yeni gelmiş toy grafik sanatçı daha sonra kaybolan ya da yok olan bir dizi büyük tablo yapar. "Kanlı Cumartesi" olarak bilinen, aslen *Life* dergisinde yayımlanmış dehşet verici bir fotoğrafa dayanan bu tablolardan biri Japonların 1937'deki bombalama kampanyası sırasında Güney Şangay İstasyonu'nun küllerle dolu enkazı arasında oturan yalnız bir bebeği göstermektedir.

Bebek teni kararmış, kıyafetleri parçalanmış, gözlerinin önünde uzanan mahvolmuş manzaraya bakarken ağzı umutsuz bir ağlayışla sabitlenmiş halde platformun ucuna dik bir şekilde dayanmıştır. Warhol'un biyografisini yazan Victor Bockris'e göre "tablo korkunç ama şaşırtıcı şekilde dekoratifti"; Warhol'un alametifarikası haline gelecek "noktalı çizgi tekniği ve pastel renklerle" yapılmıştı.

Söz konusu tablo Warhol'un 1963 yılındaki ünlü Ölüm ve Felaket serisinin habercisi olmakla birlikte arada çarpıcı bir fark vardır. Ölüm ve Felaket serisindeki elektrikli sandalye ve yol kazaları görüntülerinde insanlar ya tekinsiz bir şekilde görüntülerde bulunmaz ya da grenli cesetler kayıtsızca mekanik enkazla birleştirilmişken, Şangay bebeğiyse bizi ham ve kavranması mümkün olmayan acının travmatik mevcudiyetine taşır.

Uzun yıllar boyunca analizde tedavi ettiğim genç bir adam, bir iç savaşın serbest bıraktığı zalimlikle mimlenmiş çocukluğundan kaçıp Londra'ya gelmişti. Bir gün analize geldiğinde önceki günün

öğleden sonrasında önemsiz ama öldürücü olabilecek bir bisiklet kazası geçirmişti. Bisikletinden düşmesine neden olan hız yapan beyaz karavandan ziyade, o kaldırımda yatarken birbiri ardı sıra geçip giden arabalar onu daha çok sarsmıştı. "Kendimi yolun ortasında çığlık atan çıplak bir bebek gibi hissettim," demişti.

Bockris, Warhol'un muhtemelen tablonun onun en karanlık ve savunmasız tarafını açığa çıkarıp kasıtsızca ve şok edici bir portresini göstermesinin ardından tabloyu reddettiğini ima etmektedir. Warhol'un o dönemki ticari çalışmaları savaş sonrası tüketim kültürünün derin duygusallık katmanını kazıp canlı pastel renklerde çiçekler, çocuk melekler ve kelebeklerden oluşan bir cennet, büyülü bir iç çocukluk yaratıyordu. Belki de "şaşırtıcı ölçüde dekoratif" renklere büründürülmüş Şangay bebeği çocuk meleğin bilinçdışı bir karşıtı; idealize edilmiş, pastel yüzeye musallat olan kabul edilmemiş bir kara travmadır.

Yaşamlarımızın her aşamasında, seçim şansımız ya da rızamız olmadan bakımına ya da ihmaline, sevgi ya da nefretine bırakıldığımız yetişkinlere tümden bağlılığımızın ilk deneyimleriyle şartlanırız. Freud'un deyişiyle bir çaresizlik içine doğarız.

Bu başlangıçtaki çaresizlik ruhsal ve bedensel yaşamlarımıza kalıcı bir şekilde nakşolmuştur. Yaşamlarımızı ne ölçüde tanımlayacağıysa hem daha sonraki deneyimlerimize hem de bu deneyimleri işleme biçimlerimize bağlıdır. Her tür fiziksel ve zihinsel travma –savaş, yoksulluk, ihmal, kazalar, hastalık– bu derindeki savunmasızlık ve maruz kalma katmanını yeniden harekete geçirebilir.

Hastam dört yaşındayken gece uyanmış ve annesinin evden ayrılıp onu dışarıdaki hem gerçek hem de hayali tehlikelere karşı yalnız ve savunmasız bıraktığını anlamıştı. Çığlık atarken karanlıkta el yordamıyla ona parmak uçlarından bir uçurumun üzerinde asılı kalmış gibi gelen duvarları aradığını anımsıyor ya da belki de hayal ediyordu. Meçhul bir canavarın görünmesinden mi yoksa hiç kimsenin görünmemesinden mi daha çok korkmuştu acaba? (Ya da acaba bu ikisi aşağı yukarı aynı şey miydi diye merak ettim). Çıplak ve ağlayan çaresiz bebek, terk edilmiş çocuğun

yaşadığı panikte canlanmıştır; terk edilmiş bu çocuksa daha sonra kaldırıma uzanmış, arabaların yanından geçip gitmesini izleyen genç adamda tekrar yüzeye çıkmıştır.

Warhol'un hastalık ve üzüntünün tahrif ettiği çocukluğu ona çocuk çaresizliğinin dehşetlerinden pek bir rahatlama ya da mesafe sunamamıştır. İki yaşındayken annesinin borik asit banyolarıyla tedavi ettiği göz şişmesinden, dört yaşındayken fark etmeden kırdığı kol kemiğinin eğriliğinden, altı yaşındayken kızıl hastalığından ve sekiz yaşındaysa (iki yılda bir yaşanan bu musibetlerin en kötü şöhretlisi) tekrarlayan kore krizleri ya da Sydenham Koresi'nden çekmiştir.

Bir merkezi sinir sistemi bozukluğu olan kore, bundan mustarip olanların uzuvlarının denetimini kaybetmesine yol açar. Kişinin uzuvları düzenli aralıklarla öngörülemez bir çılgınlıkla sağa sola sallanır. Bu denetimi kaybetme duygusu çocuğun delirmekte olduğuna dair korkusunu alevlendirir. Andy'nin sarsılma nöbetleri zorbaların kötücül dikkatini çekmiş ve onu okula gitmekten dehşet duymaya sevk etmişti. Eşgüdümün temel gereklilikleri kafasını karıştırıyor ve çok çabuk ağlıyordu. Çocukluğu bedensel ve duygusal sınırlarının travmaya yol açan bir biçimde ihlâl edilmesinin hikâyesi haline gelmiştir.

Bir ay boyunca yatak istirahati verilen ve sürekli bakım altında tutulması gereken Andy, annesi Julia tarafından mutfağın bitişindeki yemek odasına taşındı. Julia böylelikle Andy'yle gece gündüz ilgilenebilecekti. Julia'nın muhtemelen Andy'nin yetişkin yaşamı boyunca yaşadığı çeşitli evlerde onunla birlikte (gerçi giderek görünürlüğünü yitirerek) yaşamasına neden olacak rahatsız edici ilişki bu şekilde başlamış olur.

Nekahet dönemini geçiren yataktaki hasta, annesinin temin ettiği sınırsız sayıdaki kâğıt bebek, çizgi roman ve dergi yığının tadını çıkarıp bunlardan daha sonra bir araya getireceği kolajların parçalarını kesmiştir. *Andy Warhol Felsefesi*'ndeki* sahneyi tarif

* *Andy Warhol Felsefesi A'dan B'ye ve Gerisin Geriye*, çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, 2011.

eden Warhol –acaba bilerek mi?– minyatür bir fabrikanın atmosferini anımsatır: "Bütün yazı dinleyerek ve yatağımda Charlie McCarthy bebeğim, çarşafın üzerinde ve yastığın altındaki kesilmemiş kâğıt bebeklerimle uzanarak geçirdim." Bu nekahet yatağı Warhol'un daha sonra kuracağı manik üretiminin cinsel, narkotik ve duygusal aşırılıkla iç içe geçtiği ve radyonun yine çalışma saatleri boyunca açık tutulacağı efsanevi stüdyo alanı Fabrika'yla temel bir çelişkiyi paylaşmıştır: Hem çocukluk yatağı hem de yetişkinliğindeki Fabrika zorlantılı üretkenlik ve eylemden azade inzivanın, sürekli hareketin ve bu hareketin iptal edilişinin gerçekleştiği yerlerdi.

Üç yıl sonra Warhola hanesindeki bir başka yatak Andy'nin ketum ve güvenilir babası Andrei'nin çok daha uzun sürecek nekahet dönemine ev sahipliği yapacaktı. Julia hem rahatlatıcı hem de klostrofobik bir yakınlığın ete kemiğe bürünmüş haliyken, Andrei ise fiziksel ve duygusal mesafenin kaynağıydı. Andrei 1939'da evden uzaktaki son geçici işi olacak Wheeling, West Virginia'da bulunan madenden geri dönmüştür. Oradayken çalışma arkadaşlarından bazılarıyla birlikte kirlenmiş su içen Andrei eve gönderilmiş ve sarılık yüzünden yatağa düşmüştür.

Olağanüstü ölçüde çalışkan olan baba, durumunun giderek kötüleştiği üç yıl boyunca eve kısılıp kalır. 1942'de yaşamını kaybettiğinde âdetler gereği bedeni üç gün boyunca evde sergilenir. Bu defin biçimi Andy için çok fazladır; koşup yatağının altında saklanıp cesedi görmeyi reddeder. Babasının naaşı güvenli bir biçimde evlerinden çıkarılana kadar da teyzesinin evinde kalır.

Babasının cenaze töreni büyük olasılıkla Warhol'un katıldığı tek cenazeydi – annesinin otuz yıl sonraki cenazesinden de uzak kalıp ölümün varlığına karşı aynı nefreti gösterdi. Bockris, "Warhol'un ölüm korkusu ölümle alakalı herhangi bir şeyden uç noktada bir kopuşa yol açacaktı," diye yazmıştır.

Bir tarafta Julia'nın oğlunun bedensel ve duygulanımsal mahremiyet zarını ihlâl eden mütecaviz yakınlığı, öte yanda da Andrei'nin çoğu zaman coğrafi, her daim duygusal ve en niha-

yetinde değiştirilemez olan ilişki kurulamaz mesafeliliği vardır. Warhol'un sonraki yaşamını ve işlerini bu iki uç arasında askıda kalışı belirleyecekti. Fiziksel ya da duygusal temas her zaman aşırı veya çok az, çok fazla ya da yetersiz gelecektir. Yaşamı boyunca mustarip olduğu, Brian Dillon'un *Tormented Hope*'da belgelediği hipokondri, belki de kendini aynı anda hem ihlâl edilmiş hem de terk edilmiş hisseden bir bedenin –çıplak, yaralı bir bebeğin– ıstırabı olarak anlaşılabilir

Warhol'un *Ölüm ve Felaket* serisindeki (1962-64) gazetelerden kesilmiş elektrikli sandalye, araba kazaları, intiharlar ve ırk ayaklanmalarının seri görüntüleri sanki anonim bir fotoğraf makinesiyle çekilmişçesine tarafsız bir niteliğe sahiptir. Warhol bu görüntüleri endüstriyel sarı, yeşil, kırmızı, turuncuya bulayarak söz konusu travmatik görüntüleri kayıtsızlık boyasına daldırmıştır.

Bu tablolar bende her zaman sanki aval aval bakınıp duran bir turist vaziyetinde yakalanmışçasına mide bulandırıcı bir utanç uyandırmıştır. Otoyoldaki bir kaza mahallinin yanından geçtiğinizde, önünüzdeki arabaların hızı ve sonra da kendi arabanızın hızı katatonik bir ağır çekime dönüşür. Bu birkaç saniye boyunca akordeon gibi büzüşmüş çamurluklar, kırılmış camlar, hatta kan izleri bile gözünüz soğuk bir mekanik kayıt cihazı haline gelirken insani öneminden sıyrılır.

Ölüm ve Felaket tablolarının önünde dururken de algıda aynı bölünmeyi deneyimliyorum. Araba kazası mahalli hem şiddet, yıkım ve acı patlaması hem de birbirinin yerini alabilir nesnelerin kayıtsızca düzenlenişidir. Kendimi aynı anda hem insanlıktan çıkmış hem de gereğinden fazla insanca, dehşetin aşırılığından hem çok uzak hem de bu aşırılığa çok yakın hissediyorum.

Warhol'un "ölümle alakalı herhangi bir şeyden uç noktada kopuşu" ölüme karşı zorlantılı bir büyülenme duymasına engel teşkil etmiyordu. Derisi ve iç organlarının sürekli bir kuşatma altında olduğunu tahayyül eden hipokonri kaygılarının pençesindeki Warhol, Dillon'a göre her türden gerginliğin sıfırlandığı nötr

bir beden düşlemine sığınmıştır. "Hastalık ve ilaçtan aynı oranda korkan Warhol, fiziksel esenliğinin bu iki unsurun da ihlâl etmediği bir vaziyette kalmaya bağlı olduğunu hayal ediyor ve sağlıklı bir bedenin birleşmiş, kendisiyle aynı, tamamen ve yalnızca kendisinden ibaret olduğunu düşünüyordu.

Ağlayan Şangay bebeğini rüya gibi pastellerle renklendirip daha sonraki sahneleriyse ticari bir parlaklık tonuna büründürmüş olan işte bu denge düşlemidir. Boş elektrikli sandalye hem yol açacağı şiddetli şoku hem de ardından gelecek ölümün kalıcı sessizliğini imler. Kullanılan yapay renk aşırılık ve hiçliğin ikiz dehşetini temizler. Bu eserleri yorumlayanlar bu seriye siyasi anlam atfederken, Warhol ise Claes Oldenburg ve Roy Lichtenstein'le yaptıkları bir radyo sohbeti sırasında bu görüntülerin "bir kayıtsızlık dışavurumu" olduğunda ısrar etmiştir.

Rengin düzleştirici işlevi, Warhol'un on yılı aşkın bir süre sonra *Andy Warhol Felsefesi* kitabında resme ilişkin yorumlarının garipliğine daha netameli bir büküm verir: "Anlayacağınız birbirilerinin yerine geçebilmeleri ve hiç kimsenin daha iyi ya da daha kötü bir tablosu olduğunu düşünmemesi için her tablonun aynı boy ve renkte olması gerektiğini düşünüyorum." Farklı bir şekilde söyleyecek olursak, resim yapmaktaki ideal hem kendi içeriğini hem de ona bakan kişinin tepkisini hükümsüz kılmaktı –hiçbir şey söylememek, hiçbir şey istememek, sanatçı ve izleyicisi arasında saf bir iletişimsizlik ânı.

Tarafsızlık, kayıtsızlık, boşluk; bunlar Warhol'un iç dengesini bozacak şeylerin saldırısına karşı verdiği mücadelede kullandığı kaynaklardı. Warhol gerek yaşamında gerekse çalışmalarında sakin, pastel bir durgunluk arayışındaydı ancak bu durgunluğun bir taraftan acı ve şok, diğer taraftansa sessizlik ve ölüm boşluğuyla tehdit edildiğini görmüştü. Erotik yaşamı uzun süre devam eden aseksüel nitelikli mesafelenme ve tutkulu, genelde umutsuz arzu patlamaları arasında gidip geliyordu; tıpkı Fabrika "süper yıldızlarıyla" kurduğu birbiri ardı sıra gelen ilişkilerin soğuk bir kayıtsızlık ve reddedişle sonuçlanan yapışkan bir karşılıklı dolaşıklılık güzergâhı izlemesi gibi.

Warhol'un yaşamı ve eserleri en temel açmazımız olan sevme ve sevilme arzumuzun bir türlü sona ermeyen provası gibi görünebilir. Bu arzu ihtiyaç, heyecan, özlem ve merak uyandırır. Sevgi doyum, bakım ve koruma vaat ettiği vakit, bizi bir yandan da daima kayıtsızlık, ihmal ve zalimliğe maruz kalma riskiyle karşı karşıya bırakır. Warhol belli ki bu çifte açmazı katlanılmaz buluyordu ve bu durum onda erotik arzuyu reddetmeyle kendini bu arzuya teslim etme arasında zorlantılı bir gidip gelişe yol açıyordu.

Warhol'un en büyük yaratılarından biri, bu açmaza çözüm olarak personasının işlenmiş boşluğuydu. 1963'te Hollywood'u ziyaret eden Warhol, (altmışlı yıllara dair 1980'de yazdığı anıları *POPism*'de belirttiği üzere) yaşamının Hollywood'un katışıksız boşluğunu takınmasını hayal ediyordu. "Boş, ifadesiz Hollywod yaşamıma vermek istediğim şeklin ta kendisiydi. Plastik. Beyaz üzerine beyaz."

Beyaz üzerine beyaz bir yaşama erişmek duyguların gerilimlerini kalıcı biçimde nötrleştirmek, yaşamın çehresini onu ayırt eden renklerden temizlemek demekti. Warhol'un arkadaşı ve biyografi yazarı David Bourdon'a göre Warhol'un en sevdiği film kıyamet sonrası yaşanan emek kıtlığının insansı robotların icadıyla çözüme kavuştuğu *The Creation of the Humanoids* adlı 1964 yapımı filmdi. Filmin "mutlu sonu, kadın ve erkek kahramanın makine olduklarını keşfetmeleriyle yaşanır." İnsanın makinede kayboluşu Warhol'un kendisi için aradığı mutlu sondu. Greene'in "arzunun sonundaki" tükenmiş vakasının donukluk ve kayıtsızlığı giderek Warhol'un birincil yaratıcı kaynakları haline gelmişti.

Ne var ki bu arzusuzluk halini sürdürmek, Warhol için de duyduğu bağlanmama arzusunun kendisine bağlandığını fark eden Budist keşiş Chõmei için olduğundan daha az sıkıntılı değildir. Warhol sürekli olarak kendi mekanik tarafsızlığını geliştirmeye çalışmış ama insani arzularının ona yabancı patlayışlarıyla bu tarafsızlıktan koparıldığını görmüştür.

Warhol'un dışa vurduğu persona "arzu duymama arzusunu" onu oluşturan özün ta kendisi olarak gerçekleştirme teşebbüsüy-

dü. Kayıtsızlık bakışına, sesine, haline tavrına, gündelik varoluşunun dokusuna sızdı. Personası çelişkili biçimde çevresinde alevlenen yaratıcı, duygusal, narkotik ve cinsel aşırılıkları da besledi. Altmışlı yıllar boyunca sanatçı, *drag queen*, dalkavuk ve "Süperstarlardan" oluşan bir cemaat Fabrika'yı kendilerine mesken tuttu ve buranın merkezindeki hissiz insanımsı robotun çevresinde sürekli hummalı bir aşk, nefret, rekabet ve arzu kazanı fokurdayıp durdu.

Warhol'un 1940'ların ortasında ticari sanat okuduğu Philadelphia'daki Carnegie Teknolojisi Enstitüsü'ndeki öğretmenlerinden Perry Davis, yeniyetme Andy'yi "son derece cinsiyetsiz bir izlenim" bırakan biri olarak tarif etmektedir. Davis'in gözlemini Warhol'un yaşamına eşlik ve tanıklık edenler de tekrarlar. Arkadaşlarından sanatçı Ruth Kligman onun "seks çok fazla zaman alıyor" uyarısında bulunduğunu anımsıyor. Bir başka arkadaşı Fabrika'nın anahtar figürü ve ortağı Gerald Malanga ise "sanki cinsiyetsiz gibiydi," demiştir.

Warhol'un yazıları bu erotik tiksinti izlenimini pekiştirir. *Andy Warhol Felsefesi*'nde "Seks zaten çarşaflardansa ekranda ve sayfaların arasında çok daha heyecan verici," diye yazmıştı. Seks bir kez dışsallaştırıldığında, hissedilip keyif alınması gereken bir hazdan ziyade bakılacak bir nesne haline geldiğinde iyidir. Seks genelleştirilebileceği, izleyici ve okurlar arasında yaygınlaştırılabileceği ekrana ya da sayfaya aittir. "Kişisel" olduğu anda bir zaman israfı haline gelir. Warhol "bireysel aşk ya da seks kötüdür," diye yazar. Birini sevmek makine benzeri anonimliğin beyaz üzerine beyaz idealine leke sürmektir.

Bu bariz erotik mesafelilik başkalarının seks yaşamlarına dair doymak bilmez bir merakın kesinlikle önüne geçmemiş, tam tersine bu meraka olanak sağlamıştır. Malanga, Warhol'un cinsel ilişkiden uzak durduğunu sezdirmesinin "ona bir araya getirdiği harikulade güzellikteki insanlar üzerinde muazzam bir manipülasyon gücü vermiş olduğunu" ileri sürmektedir.

Ancak Warhol cinsel pazardan kendini çekerek başkalarının erotik yaşamları üzerinde olduğu kadar kendi erotik yaşamı üzerinde de güç harcamıştır. *Andy Warhol Felsefesi*'nde "bir mekâna ya da bir şeye de bir kişiye olabileceğiniz kadar sadık olabilirsiniz," yazmıştır. Mesafe ve nesneleştirme, ilişki kurmanın basitçe reddedilmesinden ziyade bir tür ilişkilenme biçimini almıştır.

Warhol'un nesneleştirme eğilimi yetişkin yaşamının başlangıcından beri aşikârdır. Telefon, ses kayıt cihazı, televizyon ekranı, fotoğraf makinesi, ayrıca tükenmez kalem ve fırça gibi teknik araçlar dolayımlanmış bir yakınlığın, en derin yakınlık içinde bile soğuk bir mesafe sürdürmenin vasıtasını sağlamıştır. 1951'de Manhattan'da tek başına yaşarken telefona yaşamı boyunca sürecek bir bağlılık geliştirmiştir. New York'a taşınmış Carnegie arkadaş çevresinin bir üyesi ve Warhol'u şehrin yeraltı eşcinsel kültürüne takdim eden kişi olan George Klauber, Warhol'un onu sabah ikide yatağından arayıp yeni sevgilisiyle geçirdiği gecenin bütün ayrıntılarını bilmek istediğini anımsamaktadır.

Bockris'in belirttiği üzere, "Andy tek başına uyumaktan korkuyordu ama başka biriyle de uyuyamıyordu." Yatağa yumuşak tenli bir sevgili yerine sert kapaklı bir telefon almanın bu açmaz için ideal çözüm olduğu ortaya çıkmıştır. Üstelik telefon erotik yer değiştirme zincirindeki ilk halkadır sadece; Warhol hem cinsel yaşamına hem de sanatına şekil vermiş röntgencilikle tutarlı biçimde kendi sevgilisinden değil başka birinin sevgilisinden tahrik olmaktaydı.

Andy Warhol Felsefesi'nde anlattıklarına bakılırsa, 1950'lerin sonunda televizyon yakın ilişkilerin yerini almaya başlamıştı. Fakat Warhol'un duygusal yaşamdan tamamen vazgeçmesi ("Karım" dediği) ses kayıt cihazını satın aldığı 1964 yılıdır. "Ses kayıt cihazımı edinmek sahip olabileceğim herhangi bir duygusal yaşamı gerçek anlamda sonlandırdı ama bunun gitmesinden memnundum. Artık hiçbir şey sorun değildi çünkü sorun iyi bir kayıt demekti ve bir sorun iyi bir kayda dönüştüğünde artık sorun değildir." "Sorunlar" kişiseldir; hâlbuki dışsallaştırılıp yeniden üretil-

diklerinde gayrişahsi bir nitelik kazanır ve hissedilecek deneyimlerden ziyade serinkanlılıkla incelenecek şeyler haline gelirler.

Warhol'un ses kayıt cihazıyla "izdivacı" en dikkat çekici meyvesini "romanı" *a*'da verdi. Söz konusu roman Warhol'un "karısı" tarafından kaydedilmiş, Fabrika'daki çeşitli oyuncular arasındaki saatler süren, bitmek bilmez ve çoğunlukla anlaşılmaz sohbetlerin deşifreleriydi. Yakınlık ve soğukluğu birbirinin zıttı şeyler olarak düşünmeye meylederiz ama *a*'yı okumak bunun aksini ortaya koyar; konuşan kişilerin biçimsiz, amaçsız mahrem söz alışverişlerine kulak kabartma yetkisi kökten biçimde yabancılaştırıcıdır. Ayrıntının fazlalığı, herhangi bir yönelim ya da anlatısal biçimin yokluğu, asgari düzeyde bir düzen bile olmaksızın ham bir sunumda ısrar edilmesi kafa karıştırıcı ve bitap düşürücüdür. Kitabın "yazarı" cansız, teknik bir nesne olduğundan kelimelerin fazlalığı sersemleticidir; neredeyse hiçbir şeyi anlayamaz ve akılda tutamazken çok fazla şey duyarız.

Warhol bir sonraki kayıt cihazı Bolex marka kamerayla da aynı tepkiyi yaratacaktı; uyuyan bir bedenin, yüksek bir binanın ya da oral seks yapılan (bu sonuca biz varıyoruz) bir adamın bedeninin üst kısmının önüne kamerasını koyarak bizi her seferinde izlediğimiz şeyin içeriğinden çok izleme eyleminin kendisi üzerine düşünmeye davet ediyordu. Bu filmlerden birini izlerken, diyelim ki on beşinci dakikada beni saran can sıkıntısı ekrandaki görüntüden uzaklaşıp kafamın içindeki tedirgin baloncuğa dönmeme neden oluyor. Bakılacak pek bir şeyin olmaması dikkatimi bakma sürecinin kendisine çekiyor.

Warhol, *Andy Warhol Felsefesi*'nde "her şeyi tek bir düzeyde oynatın," diye salık verir ve sanatının büyük kısmı örtük biçimde bizi bu tavrı takınmaya zorlar. Bazı şeylere diğerlerinden daha fazla önem vermeyi bırakacak olsaydık, dış dünyanın ve iç yaşamlarımızın içeriklerini ayrımlaşmamış tek bir düzleme yerleştirseydik dünyanın nasıl görüneceğine dair bize anlık bir görüntü sunar.

Gelgelelim bu düzlemde kalmak başka bir meseleydi. Warhol'un yaşamının çeşitli noktalarında arzu, öfke ve acının kıpır-

tıları zoraki tarafsızlığının örtüsü altından çıkıverip büyük bir özenle oluşturulmuş beyaz üzerine beyaz yüzeyi lekelerdi.

Warhol'un seksin ötesine geçtiğine ilişkin itinayla oluşturulmuş mite rağmen, onun arzuya karşı duyduğu tiksinti bedensel ve duygusal hassasiyet yokluğundan ziyade aşırılığın bir belirtisiydi. 1950'lerin New York eşcinsel sahnesinin cinselliğin rastgele ve kolay yaşandığı ortamına genç bir adam olarak dalıvermiş olan Warhol karşılaştığı penislere dokunmak yerine onları çizmeyi tercih etmiştir. Kısa süre sonra arkadaşları Robert Fleischer ve Ted Carey'i muhtelif âşıklarıyla kabataslak çizmeye başlamıştır. Bu esnada kalemi vasıtasıyla nüfuz etmeyi amaçladığı uyarılma ânının onu alt etmesi büyük olasılıktı. Donuk estetik mesafeliliği coşkunun gücüyle bozulacak ve Warhol âşıkları boxer külotuyla çizmek için izin isteyecektir. Kostenbaum "işler ne zaman iyice kızışsa, 'daha fazla dayanamıyorum!' diye bağırırdı," diye yazmaktadır.

Çığlık haz ve travmanın kıyılarında oynar. Tarafsızlığın kabuğu kontrol edilemez bir arzu akışıyla ihlâl edilir – travmaya uğramış bebeğin, pastel renkli çocuk meleğin ilahi sessizliği altında boğulmuş çığlığı birden işitilebilir hale gelir.

Bu kopuş, Warhol'un her şeyden evvel bunaltıcı fiziksel yetersizliğinde dışa vurulan pek çok erotik ve yaratıcı ortaklığında kendini tekrarlayan bir örüntüydü. Meşhur peruk ve gözlükleri çocukluk çağındaki kronik akne sorunuyla onarılamaz biçimde yaralanmış addettiği yüzünü insanların bakışından koruyordu. Sekse karşı geliştirdiği soğuk kayıtsızlık arzu edilebilir olmadığı gizli inancından kaynaklanıyordu.

Warhol 1950'li yıllarda güzel ve ulaşılamaz bir dizi genç erkeğe ciddi ciddi tutulacaktı; bu durum 1956'da burnundaki kırmızı deriyi kazıyarak çıkarttırmak gibi acı verici bir prosedürden geçme kararıyla sonuçlanacak ama prosedürden sonra bunun onun daha kötü gösterdiğine karar verecekti. Kendisini dört bir yandan onu çevreleyen erkek güzelliği idealleriyle umutsuzca kıyaslayan ve acı verici biçimde reddedilmesiyle sonuçlanan birtakım ciddi ilişkiler yaşayan Warhol, aksi ve küskün birine dönüşür.

Warhol'un cinsel perhizin faziletlerini yere göğe sığdıramadığı cinsellikten uzak durduğu uzun dönemlerin ardından, ateşli cinsel aktivite patlamaları geliyordu. Ne var ki aşka elini uzatırken kaçınılmaz biçimde fazla ileri gidip reddedilmeye davetiye çıkarıyor gibidir. 1954'te yakışıklı ve aristokrat bir sosyetik sima olan Charles Lisanby'e çaresizce âşık olmuştur. Lisanby'nin film yıldızları ve sosyetik güzellerle dolu büyülü çevresinin görkemine kapılan Warhol, sevgisinin nesnesini (sevgi ve duyduğu güvensizliğin onu bilhassa yatkın kıldığı bir eğilimle) hediyelere boğmuştur.

Lisanby, Warhol'un arzusuna rağmen ona seks değil arkadaşlık sunmuştur. Söz konusu zor durum 1956'da Lisanby Warhol'a Uzak Doğu'daki yolculuğu boyunca eşlik ettiğinde son noktasına varmıştır. Lisanby'nin kapısını tıklatması üzerine otel odasının kapısını açıp da karşısında Lisanby'nin yanında duran güzel, genç bir adam görünce Warhol ona öfkeyle bağırmıştır. Bu duygusal patlama Lisanby'nin tanık olacağı ilk ve son duygusal patlamadır; seyahatin geri kalanında en ufak bir gerginlik bile yaşanmamıştır.

Bockris yirmi yıl sonra, *Andy Warhol Felsefesi*'nde bu seyahate Warhol'un yaşamın bütün cilvelerine karşı göstereceği, en sevdiği deyiş olan "Eee ne olmuş yani"nin kısa ve öz biçimde aktardığı kayıtsızlığı tetikleyen şey olarak atıfta bulunulduğunu not edecektir. Mevzubahis bu deyiş Warhol'un yaşamının daha geniş bağlamında işitildiğinde o mutlu uçarılığını kaybeder ve dondurucu, insanlıkdışı bir nitelik kazanır.

Warhol her geçen gün daha ünlü, varlıklı ve nüfuz sahibi oldukça ve Fabrika cemaatinin anarşik yaratıcılığı hızla çoğaldıkça, rahatsız edici bir anlatı motifi sanki bir dizi ilişki boyunca tekrar tekrar gerçekleşiyor gibidir. Fabrika'ya yeni bir yüz –müstakbel bir âşık, saf bir genç kadın, yeni ünlenen bir sanatçı– katılıyor ve hızla Fabrika'nın merkezinde bir yer ediniyordu. Her biri aynı hızlı ve yoğun bağ kurma silsilesine maruz kalıyordu; bu da aynı oranda hızlı ve şiddetli bir çözülmeye ve son tahlilde de sefillik, delilik ya da ölüme yol açıyordu.

Malanga, Warhol'un ün ve paradan ziyade iktidarla ilgilendiğini iddia etmektedir: "Andy, çevresini Hitler gibi onun isteklerini yerine getiren insanlarla kuşatarak bir güç yanılsaması yaratmıştı." Söz konusu bu karşılaştırma doğrudan hakaret edici değilse de aşırı abartılı olabilir ama bu durum bir atmosferi eksiksiz bir tanımdan daha etkili biçimde aktaran grotesk bir abartı örneği olabilir.

Warhol'un dilbaz yazılı ve sözlü beyanlarının çoğu insanların acısını serinkanlı estetik bir ilgi nesnesine dönüştürme yönündeki aynı itkiyi ifade eder. Warhol'un ilişkilerinin çoğunu bu dönüşüm sürecindeki alıştırmalar olarak görmemek güçtür.

Warhol'un stüdyo tasarımcısı ve en nihayetinde sağ kolu olan Billy Linich'in (daha sonra Billy Name olarak tanınacaktır) çevresindeki grubun bir üyesi olan dansçı Freddie Herko, Warhol'un çeşitli filmlerinde yer alarak, Fabrika'nın aşırı narkotik kültürüne ve manikçe icra edilen kişilerarası rekabet ortamına hevesle dalarak 1964'te Fabrika sahnesinin bir parçası olmuştur.

Herko aynı yılın 27 Ekimi'nde haftalar boyunca bir "intihar performansı" vaat ettikten sonra, bir arkadaşının Greenwich Village'daki apartman dairesinde Mozart'ın *Coronation Mass*'ini açarak ve LSD etkisindeyken beşinci kat penceresinden çıplak halde dans ederek ölüme atlamıştır. Warhol haberi duyunca, "Bana bunu yapacağını neden söylemedi? Bana neden söylemedi? Oraya gidip filme çekebilirdik!" dedi.

Warhol'un aleyhinde konuşanlar için bu sözler onun dehşet verici zalimliğinin doğrulanmasıydı. Warhol'un sadık ve yaşam boyu arkadaşı olmuş *drag queen* Ondine söz konusu intiharın gizemli bir yaratıcı işbirliğinin meyvesi olarak daha müphem bir yorumunu sunmuştur. Warhol, Herko "gerçekte yaşamı boyunca istemiş olduğu gibi ölebilsin diye" muadilinin en derin arzusunu çabuklaştırıp gerçekleştirmiştir.

İkisi de Warhol'un cephesinde aynı amaca puan kazandırır: Ham insan ıstırabından doyum veren estetik bir gösteri yaratmak – travmatize bir çığlığı düzleşmiş bir "Ee ne olmuş yani"ye

dönüştürmek. Warhol'un ürkütücü hayal gücü, genelleştirilmiş tembel bir kayıtsızlık ifadesini yaşamın sanata dönüştürülmesi için gözü pek bir ilke haline getirir. Yetmiş yıl önce Oscar Wilde aynı dönüşümü güzelliğin çirkinliğin üzerine çıkarılması bağlamında önermiştir. Warhol süreçten bütün bu asil amaçları çıkararak öncülünün estetik idealizminin tersine çevrilmiş şeytani bir halini gerçekleştirir.

Fabrika'nın nihilist kaosu kendi kendine zarar veren ham madde temininde güven telkin eden bir imalat hattı sağlamıştır. Bu tür sayısız vakadan en kötü şöhretlisi narin ve androjen güzellik, Warhol'un Süperstarlarından en ünlüsü ve başta *Chelsea Girls* olmak üzere *Kitchen* ve *Beauty #2* da dahil Warhol'un en önemli filmlerinin başrol oyuncusu olan Edie Sedgwick'tir. Sedgwick Fabrika'ya 1965 yılında ciddi bir anoreksi, madde bağımlılığı ve psikiyatrik tedavi geçmişiyle gelmiştir. Eski ve varlıklı Massachusetts'li ailesinin üyeleri arasındaki ilişkiler barok bir işlevsizlik düzeyindedir. İki erkek kardeşi, Sedgwick Warhol'la tanışmadan kısa süre önce intihar etmiştir.

Bir başka deyişle Sedgwick Fabrika'da geçirdiği iki yıl boyunca deneyimlediği kendisine gösterilen takıntılı dikkat ve aşağılayıcı ihmal arasındaki savrulmalara karşı son derece savunmasızdı. Warhol, Sedgwick'in filmlerindeki performanslarını yönlendirir ve toplum içine çıkışlarının koreografisini yaparken, Sedgwick'in giderek artan takipçi kitlesine onun gibi görünme ve onun gibi olma hayalini satarak günümüz sosyal medya yıldızlarının kendi kendini üreten şöhretinin şablonunu yaratmıştır.

Warhol besbelli ki Sedgwick'in duyduğu sevgi ve ilgi özleminde, aşırı kırılganlığını maskelemek için ölçüsüz bir cesaret toplama biçiminde kendini görmüştü. Söz konusu özdeşleşme en başta Sedgwick'e karşı şefkatli bir korumacılıkla kendini gösterdiyse de, Sedgwick en nihayetinde Warhol'un kendine duyduğu nefreti üzerine çekmiş görünmektedir. Bockris'nin tahminine göre "şehirdeki her havalı kızın haset duyduğu" Sedgwick, Warhol'un akıl hocalığında karşı konulamaz biçimde madde bağımlılığının pençesine düşmüştür.

Warhol'un filmleri söz konusu bu düşüşü yakalamıştır. Bu durum Sedgwick'e daha da küçük düşürücü bir kamusal aşağılama olarak gelmiştir ve Warhol'un ona filmlerindeki performansları için ödeme yapmaması da durumu kötüleştirmiştir. Warhol'la Rus Çay Odası'nda buluşan Sedgwick dokunaklı bir yüzleşme sergileyerek Warhol'a şunları demiştir: "New York'taki herkes bana gülüyor!... Bu filmler beni tam bir aptal yerine koyuyor! Herkes o filmlerde sadece bir şey yapmadan durduğumu ve senin bunu filme çektiğini biliyor; bu nasıl bir yetenek ki? Nasıl hissettiğimi tahayyül etmeye çalış!"

Sedgwick Fabrika'dan uzaklaşmasından dört yıl sonra aşırı alkol ve barbitürat alması sonucu yaşamını yitirdi. Geriye dönüp bakıldığında Sedgwick'in trajik sonu özsaygısının umutsuzca düşük olmasının sonucuydu. Bir zamanlar yaratıcı başarısının benzersiz temeli olan "hiçbir şey yapmadan durmak" aşağılayıcı bir yüke dönüşmüştü.

Warhol'un pek çok filmde beraber çalıştığı yazar Robert Heidie, 1965'te Sedgwick'e son kez hoşçakal dedikten sonra Greenwich Village'da Warhol'la yaptıkları yürüyüşü anlatmıştır. Cornelia Caddesi'ne çıktıklarında Heidie Warhol'a Herko'nun camdan atladığı yeri göstermiştir. Warhol buna karşılık şöyle demiştir: "Edie intihar eder mi merak ediyorum. Umarım beni haberdar eder de filme çekerim."

Herko, Sedgwick ve onların ardından gelen diğerlerinin (Danny Williams, Andrea Feldman, Jean-Michel Basquiat) yaşadığı felaketleri duygusuzca gözlemleyip kaydeden Warhol, hissetme gerçeğinin ta kendisinden, hem bedeni hem de zihninin katı sınırlarını tehdit eden duygusal ve cinsel arzu akışlarından intikam alıyordu. Warhol bu sınırları ancak bir avuç adam için kaldırmış, onların evine ve kalbine girmesine izin vermiştir.

1968'de Union Square West'teki yeni Fabrika binasına taşındıktan kısa süre sonra, Western Union mesajı taşıyan utangaç ve yakışıklı bir genç adam ortaya çıkmıştır. Mesajı Warhol'un me-

najeri ve daha sonraki filmlerinde beraber çalıştığı Paul Morrisey teslim almıştı.

Ted Johnson memleketi Minnesota'dan ikiz kardeşi Jay'le birlikte New York'a yeni gelmiştir ve gelir gelmez yankesiciler bütün nakit parasını çalmıştır. Başına gelen talihsizliğin haberini evine yollamak için gittiği Western Union şubesindeki yönetici Ted'e acımış ve eline para geçene dek idare etmesini sağlayacak miktarı kazanması için ona biraz teslimat işi yapmasını önermiştir. Ted'e acıma salgını Morrisey'e de sirayet etmiş ve o da Ted'e yerleri süpürme işi vermiştir.

19 yaşındaki Johnson kısa sürede Warhol'un yaşamındaki sonraki girişimlerinin daha zarif ve saygıdeğer çehresini temsil edecektir. Warhol'un Johnson'a âşık olup ona yeni Fabrika düzeninde filmlerinin kurgucusu ve sanat yönetmeni olarak özel bir yer vermesi biraz vakit almıştır.

Johnson'ın Union Square'de görünmesinin üzerinden daha bir yıl geçmeden, Warhol Valerie Solanas tarafından az kalsın ölümüne neden olacak şekilde vurulmuştur; böylece Warhol'un yeni yol arkadaşının rolü Warhol'un hem âşığı hem de bakıcısı olmasını garantilemiştir. "Ee ne olmuş yani" artık bir seçenek değildir.

Warhol'un arkadaş çevresi bu ilişkiyi alışılmadık biçimde şefkatli ve saygılı bir ilişki olarak hatırlamaktadır. Malanga, Bockris'e "Bir şekilde Andy'nin Jed'de gerçekten sevebileceği birini bulmuş olabileceğini hissetmiştim," demiştir. Johnson on iki yıl boyunca Warhol'un hayat arkadaşı olur. En önemli rolüyse Warhol'un içine koymak için muazzam ve müsrif bir antika koleksiyonu edindiği Upper East Side'daki konağı alıp iç tasarımını yapmış olmasıdır.

İlişkilerinin yavaş ve acılı çöküşünü tetikleyen, Warhol'un yapımcılığını üstlendiği son film olan ve suç işleyen bir kız çetesinin hikâyesinin anlatıldığı 1977 yapımı *Bad*'in eleştirel ve maddi açıdan bir felakete dönüşmesi olmuştur. Bu başarısızlığın yaraladığı Johnson iç tasarım çalışmalarına odaklanmayı seçmiştir.

Johnson'ın bu yeni keşfettiği bağımsızlığı Warhol'un hınç beslemesine ve aralarında gerginlik çıkmasına yol açmıştır.

Johnson'ın beraber yaşadıkları evden taşınması 1980'lerin sonunda olmuştur. Warhol bu duruma o bilindik küstahlığıyla tepki vermiş ve şok içindeki arkadaşlarına Johnson için "Fabrika'da çalışmış çocuğun biri" diyerek onu önemsememiştir. Fakat bu kez hissizlik görünümünü sürdürmek çok daha zor olmuştur. İngiliz bir aristokratla beraber bir arkadaşının hatırladığına göre "insanların üzerine sıçıp işenen ve bunun onları eğlendirdiği" S&M barlara sık sık uğramaya başlamıştır. Gün boyunca çok içen Warhol'un yatağının çevresi votka şişeleriyle doludur. Arkadaşlarına günlerini yalnız sonlandırma korkularıyla ilgili dert yanmaktadır.

Warhol en nihayetinde itidalini ve duygusuz sakinliğini tekrar kazandı ama yaşanan bu olay, bir makine olma düşlemini ateşlemiş olan terk edilmeye karşı duyduğu dehşeti canlı biçimde göstermektedir.

Sahibinin takıntılı biçimde bir tehlike ve savunmasızlık alanı olarak hayal ettiği bir bedenin, niyeti her şeyden evvel kurbanının bedensel ve ruhsal sınırlarına saldırmak olan bir *stalker* tarafından vurulması bir ironi mi yoksa kader midir? Valerie Solanas'ın Warhol'un göğsüne 3 Haziran 1968'de boşalttığı kurşunlar, diğer insanlara ve artık yalnızca kırılganca ve dışarıdan bir cihaz yardımıyla eski haline döndürülebilen kendi bedeninin bütünlüğüne duyduğu son güven kırıntısını da yok edecektir. Wayne Koestenbaum, "Hâlihazırda bedeninden ciddi biçimde kopuk olan Warhol, suikast teşebbüsünün ardından yara ve izlerden müteşekkil bir tuvale dönüşmüş bedeninden iyice kopmuştur – kopmuş ve yüzülmüş derisinin aparatı yaşamının geri kalanı boyunca sıkıca oturtulmuş karın kemerleri, Brigid Berlin'in onun için kendi serigrafilerindeki renkler gibi iyimser pastel renklere boyadığı korselerle yerinde tutulacaktır."

Vurulmak *Andy Warhol Felsefesi*'nin yazarı için bütün deneyimin, hatta ve bilhassa en travmatik uçtaki deneyimin bile aslen

"televizyon" olduğunu doğrulamıştır: "Hiçbir şey hissetmiyorsun." Her tablonun aynı boyut ve renkte olduğu estetik bir ütopya tahayyül eden, bütün ilişkilerimizi cana yakın kayıtsızlığın "tek bir düzeyinde" oynamamızı tembih eden de aynı felsefedir: "Çok hafif, havalı, hazırlıksız, çok Amerikan." Warholcu bir ütopyada arzu, acı, hayal kırıklığı ve hatta hazzın uyarımları ve gerilimleri bile Nirvanik mutluluk adına sıfırlanır.

Warhol'un Fabrika'nın ilk yıllarında alametifarikası düz, duygusuz konuşma ve hareket etme biçimini geliştirmesi bu atalet idealinin açık bir dışavurumuydu. Fakat burada çarpıcı bir çelişki ortaya çıkar. Warhol'un kendiliğinin bütününü hiçbir şey yapmama, hissetmeme ve olmamaya adaması bir taraftan da şaşılacak üretkenliğinin bir ifadesiydi. Lou Reed (John Cale ile beraber kaydettikleri Warhol'u anmaya yönelik ortak çalışmaları *Songs for Drella* albümünden) "Work" parçasında şöyle söylüyor: "Fabrika'ya erkenden giderdi. Eğer ona soracak olsanız, size doğrudan şöyle derdi/ İş için/ Önemli olan tek şey iş."

Andy Warhol Felsefesi'nde "İş" üzerine olan bölüm, iş ve yaşam arasındaki herhangi bir ayrımın aşınmasına odaklanır: "Yalnızca hayatta olmak, her zaman yapmak istemediğiniz bir şey için çok fazla iş demek. Bu dünyaya doğmak kaçırılmak ve sonra da köle olarak satılmak gibi. İnsanlar her dakika çalışıyor. Makine sürekli işliyor. Siz uyurken bile." Yaşadığımız süre boyunca çalışma bizi rehin alır; sıfır saatlik sözleşmelerle* köle gibi çalışır, kimi zaman dengeli kimi zamansa öldüresiye dengesiz bir biçimde içimizde dolanan enerjinin giriş ve çıkışlarına maruz kalırız. Makine her daim işler.

Öyleyse belki de Andy'nin erkenden Fabrika'ya gidip böylesine durup dinlenmeden çalışmasının nedeni bir şeyler yapmayı ve üretmeyi bırakacak olsa bile salt varolma işinin başına kalacak olmasıdır. Bu nedenle de eserleri ve yaşamı aynı tuhaf cansızlık ide-

* İşverenle işçi arasında yapılan, işverenin asgari çalışma saati sağlamakla yükümlü olmadığı ve işçinin de kendisine sunulan işleri kabul etmek zorunda olmadığı bir sözleşme. (ç.n.)

aline adanmıştır. Calvin Tompkins, "Warhol'un Fabrika'sından çıkan olumsuz mesaj gerçekten bir *memento mori*'ydi," demiştir. Warhol'un filmlerinde kamera, mutlak bir hareketsizlik ve sessizlik hali elde etmek amacıyla nesneleri üzerinde hiç durmadan saatlerce tetikte bir göz gibi gezinerek vızıldar.

Warhol, Haziran 1963'te "Ölüm ve Felaket" döneminde, 8 mm'lik Bolex marka kamerasını alıp ilk filmini çekmiş ve âşığı John Giorno'ya onu uyurken çekerek bir film yıldızı yapmayı önermiştir. *Sleep* çıplak, uyuyan Giorno'yu gösteren dört saatlik bir filmdir. Kamera Giorno'nun bedeninin daha küçük ve daha büyük kısımları –başı, gövdesi, kalçaları, yatağın ayak kısmından ya da yan taraftan veyahut da yukarıdan görülen bütün bedeni– üzerinde farklı açı ve perspektifler kullanarak hipnotize edici biçimde dolanır.

Koestenbaum, *Sleep*'i 21 yıl önce Andy'nin kaçmış olduğu Andrei Warhola'nın cesedini düşünmeden izlemenin çok güç olduğunu belirtir. "Andy en sonunda evlat olarak nöbetini icra eder; *Sleep* bir uyanıştır." Genç Andy'nin bakmaya cesaret edemediği babasının hareketsiz bedeni, gözlerini alamadığı âşığının bedenine dönüşmüştür.

Uyuyan birine bakmak bir cesede bakmaktan asgari düzeyde de olsa kesinlikle farklıdır. Uzun süreler boyunca hareketsiz kalan, kendi içine çekilmiş uyuyan beden bu dünyada değildir, uyanık haldeki yaşamın ilgi ve arzularından yoksundur. Filmin kimi noktalarında akla ölümün gelmesine karşı konulamaz; yatağın ayak ucundan sırtüstü filme alınmış Giorno'nun kafası ve gövdesi açık bir tabutu ya da ölümcül canlanışını bekleyen Frankenstein'ın canavarını anımsatan kurşun gibi bir hareketsizlik kazanır.

Ancak Giorno tabii ki ölü değildir. Yüzü seğirir, yan tarafına döner, bedeni nefesinin yükselip alçalışına ev sahipliği yapar. Ölümcüllüğü anımsatmasının nedeni onu yaşamın en temel halinde, hepimizin teslim olduğu nihai ve geri döndürülemez hareketsizliğin ve yaşamla arzuya uyanmak üzere oluşunun beklentisinin sınırında görmemizdir.

Warhol'un *Sleep*'te kameradan bakan gözü, Ölüm ve Felaket serisinin anonim bakışından ya da yıllar sonra Empire State Binası'nın önüne yerleştirilen sabit kameranın duygusuz tarafsızlığından çok ama çok uzaktır. Kamera açı değiştirir, yaklaşıp uzaklaşır, kendisinden habersiz nesnesiyle mütecavizce garip bir ilişki kurar. Giorno'nun bedeni insanlıkdışı bir nitelik kazanana, doku ve gölgenin soyut bir birleşimi haline gelene dek bu bedene yerleşen bitip tükenmek bilmez çekimler vardır. Ancak kamera geri çekilip de ekranın tabanında uzanan kıvrımlı çizginin Giorno'nun şekilli poposunun çatalı olduğunu açığa vurduğunda, daha önceki çekimin görünürdeki formel nesnelliği bir *stalker*'ın takıntısının tüyler ürperticiliğine bürünür.

Sleep estetik yaratıcılık gibi erotik arzuyu da yaşamla yaşamdışı arasında askıda kaldığımız uyku haline bağlar. Koestenbaum, "hareketsizliği gözetlemek son derece özelleşmiş bir erotik disiplindir" yorumunda bulunmaktadır. Warhol âşığını uyurken yakalamak için kendi uykusundan fedakârlık ederek gece boyunca çalışır. Warhol'un bütün çabası ve yaratıcılığı yatırımını topyekûn çekmeye yatırılmıştır. Sürrealist hareket içindeki öncüllerinin aksine onun ilgisini çeken rüyalar değil uykudur –gececi psikenin işleyen kısmıyla ("Rüyalar" der Freud, "bize ancak uyumadığı ölçüde rüyayı gören kişiyi gösterir") değil onun işlemeyen, atıl muadiliyle ilgilenir. Warhol'un bereketli yaratıcı ve cinsel enerji rezervlerinin hepsi uykunun ve onun uyanıklık halindeki duygusuzluk, boşluk, kayıtsızlık gibi muhtelif akraba hallerinin hizmetine sunulur.

Warhol 1963'te *Time* dergisine şu meşhur sözleri etmişti: "Makinelerin sorunları daha az. Bir makine olmak isterdim, siz istemez miydiniz?"

Sonra 1966'da *Observer*'a da şunları söylemiştir: "Şimdiye kadar beni hiçbir tablo etkilemedi. Düşünmek istemiyorum. Eğer hepimiz birer makine olsaydık dış dünyada yaşamak daha kolay olurdu. Son tahlilde bir anlamı yok zaten. Kimin ne yaptığının önemi yok. Eserlerim kalıcı olmayacak. Ucuz boya kullanıyordum."

Warhol'un yaşamı ve eserlerindeki serilerinin büyük motifi niteliğindeki makine olarak insan son derece müphemdir. Bu motif, yaşamdan haz ve acı, sevgi ve nefret, heyecan ve korku ve bütün bunlardan ortaya çıkan "sorunlar"ın kesilip atılması arzusunu ifade eder. Bir makine olarak benlik kendini kontrol etme ayrıcalığına sahiptir. Arzusunun sürekli kölesi olmaktan ve bunun beraberinde gelen hayal kırıklığından azadedir. Fakat hissetmenin yarattığı travmaya yönelik bu çözüm tersi yönde bir travma, bir tür yaşarken ölme travması riskini taşır.

Warhol ölümünden neredeyse otuz yıl sonra, ruhsal ve kültürel koşullarımızı canlandıran ve cansızlaştıran çelişkiyi gözler önüne serdiğinden benim gözümde zamanımızın hâkim ruhu olarak kalıyor. Warhol'un yaşamı ve eserleri vasıtasıyla tüketim kültürünün hedonist, çiğ cazibesinin kalbine adım atarız ama içeri girer girmez atalet ve kayıtsızlığa doğru çekildiğimizi hissederiz, sanki tüketimciliğin onaylayıcı mantığının merkezinde yaşam muazzam ve karşı konulamaz bir biçimde değillenmektedir.

Warhol için Amerikan kültürünün üstünlüğü seri üretim ve tüketimin yarattığı radikal biçimde eşitleştirici etkide yatıyordu. Şeylerin seri biçimde yaygınlaşması arzumuza talepler dayatmak yerine arzumuzu etkisizleştirir. Warhol seri görüntülerinin bütün tabloların aynı boyut, şekil ve renkte olduğu ideal bir geleceği işaret ettiğini ileri sürmektedir. *Andy Warhol Felsefesi*'nde belirttiği üzere, "Karar verip seçmeniz gerektiği anda yanlıştır."

Warhol bu nedenle dünyayı düzleştirme, altında yatan aynılığı –ki bu aynı zamanda onun hiçliğidir de– açığa çıkarma yönündeki fasılasız ve değişmez tek amacı ortaya koymuş, bunu yazıp bunu konuşmuştur. Birçok kez "her şey hiçbir şeydir," demiştir. Bockris Warhol'un "sevişmekten sanat yapmaya dek tekrar tekrar 'en heyecan verici şey o şeyi yapmamak,' dediğini not etmektedir." Herkesin kendince farklı ve özel olduğu Disney-Pixar dünyamızın, bize herkesin ve her şeyin aynı –Warhol'un öngörülen televizyon şovunun başlığındaki (Hiçbir Şey Özel Değil) gibi– ama hiçbir şeyin özel olmadığı bir dünya olduğu ortaya çıkar.

Söz konusu bu başlık Warhol'un tüketim çağının Schopenhauer'i olarak statüsünü sağlamlaştırır. Keza selefi olan Alman filozof için varoluş, varolmamanın aslen temelindeki geçici ve yanılsama yaratan bir bip sesiydi –günlük faizi uyku olan ölümden alınmış bir borç. Warhol'un cazibe ikonografisi bir kayıtsızlık virüsünü gizleyen bir Truva atıdır. Günümüzün 7/24 devam eden, işkence ve soykırımın en sevdiğimiz ünlülerin yaptırdığı estetik müdahalelerin arasında dikkatimizi çekmeye çalıştığı, pastel renkli bir yavanlığa sarmalanmış, travmanın kültürel norm olduğu bilgi akışında virüsün onları es geçtiğini iddia etmeye kim cesaret edebilir ki?

II. Tembel

Neredeyse her gün zihnim ve bedenim bir noktada çalışmayı bırakıyor.

Bu durum genellikle koltukta uzanmış, boşa harcanmış bir akşamın kalıntılarıyla çevrelenmiş halde donuk televizyon ekranına bakarken yaşanıyor. Kitabım yerde, ayakkabılarım fırlatılmış; yakınımda iki kumanda, bir kâse yer fıstığı ve yarısı boş bir bira şişesi var.

Hissizliğim ve pasaklılığımla çevremdeki şeyler kadar şekilsiz olan bu melankolik manzaraya eklenen cansız nesnelerden biri de benim. Kafamın içindeki dırdırcı bir ses kalkıp yeri temizlemem için sıkıştırıyor ama benliğimin bu sessiz bölgesinde eylem ve amaç ilkeleri geçerli değil. Yerdeki ıvır zıvır itici bir güç yayıyor. Etrafı toparlama buyrukları saf ses halinde pıhtılaşıyor. Gözlerimi kapayacak olursam, yapışkan kara bir mürekkep çevremdeki şeyleri, sonra bu şeylerin içinde bulunduğu odayı, ardından evi, sokağı ve son olarak da bütün dünyayı kaplıyor. Hiçbir kitap, ayakkabı ya da şişe kusursuz huzuruma bir daha zarar vermeyecek ve bir daha herhangi bir şey yapmam ya da herhangi bir yere gitmem istenmeyecek. Bu dağınıklıkla başa çıkmam için uyuşukluğumdan sıyrılmak fiziksel, hatta metafiziksel bir rahatsızlık, kozmik adaletin ihlâl edilişi gibi hissettiriyor.

Sevdiğimiz birinden nefret etmeye en yatkın olduğumuz vakit bizi derin bir uykudan uyandırdıkları andır. Debelenip homurdanmamız onlara karşı kişisel bir kinin değil uyku halinin mutluluğundan çekilip çıkarılmaya karşı verilen evrensel insani dehşe-

tin ifadeleridir. Uyandırılarak, kendimizi hiç de hazır hissetmiyor olabileceğimiz bir tutku, neşe ve üzüntü dünyasına zorla döndürülürüz. Bizi uyandıran her kimse o anda bizden çok fazla şey isteyen bir dünyanın genelleştirilmiş temsilcisi haline gelir.

Etrafımdaki dört bir yana saçılmış nesneler, dünyanın benim zarar görmem pahasına onunla ilgilenilmesine yönelik talebinin sözsüz simgeleriydi. Benimle şeyler arasındaki savaşta şeylerin neden her daim kazanmasının beklenildiği benim için hiç de aşikâr değil.

Fakat dağınıklığa göz gezdirirken, onların kazandığını, ancak sanrılar âleminde bu eşyalar yokmuş gibi yaşayabileceğimi kabul ediyorum. Geçen her saniyeyle kararlılığım zayıflıyor, teslimiyetim keskinleşiyor ve itirazım iç ayağımı yere vurup sessiz bir "Neden yapmalıyım ki!" çığlığı haline geliyor. Ev içi *realpolitik*'in kurallarına riayet ederek dağınıklığı toparlamaya başlıyorum.

Bu tür sahneler her gün dünyadaki oturma odalarında, ofislerde ve oyun odalarında tekrarlanıyor. Günlük yaşamın çoğu olayında olduğu gibi bu olayların sıradanlıkları pek iyi algılanmamalarına ve az ilgi görmelerine neden oluyor, bunlardan bahsedilirken önemsizleştirici bir dil kullanıyor: tembellik etmek, miskinlik etmek, kaytarmak.

Bu tür bir itaatsizliğe ben de herkes kadar eğilimliyim. İçsel itirazımı içimdeki çocuğun huysuzluğu olarak alaya alıyorum. Kendimi daha birkaç saniye önce akşamın enkazı arasında sızıp kalmaktan ötesini istemeyen tembelden ayrı tutmakta hızlıyım. Yine de "Neden yapmalıyım ki?" güçlü bir soru, eşyalarımı yerden toplamalı mıyım yoksa toplamamalı mıyım sorusundaki mevcut ikilemden daha derin ve geniş bir yere uzanıyor.

19. yüzyılda yaşamış Alman filozof Arthur Schopenhauer insanlardan nefret eden bir felsefi figürdü ve bu soruyu çok ciddiye almıştır. Alışkanlık olgusu üzerine düşünen Schopenhauer, alışkanlığın çalışkanlığın kurnazlık kisvesi altındaki gevşeklikten başka bir şey olmadığını ileri sürmektedir. "*Alışkanlığın* hakiki *kuvveti*... aslında zekâyı ve iradeyi yepyeni bir seçim yapmaya

müdahil olan emek, güçlük ve kimi zaman tehlikeden esirgemek isteyen *atalet*ten ortaya çıkar ve bu nedenle de bugün, dün ve dünden önce yüz defa yaptığımız şeyi yapmamıza izin verir."

Kabul gören bilgelik, kişinin arkasını toplamasının bir çocuğun tembel şımarıklığına karşı yetişkinin kökleşmiş sorumluluğu olduğunu söyler. Schopenhauer ise "yepyeni bir seçim yapmak için söz konusu olan emek, güçlük ve tehlikeyi" bertaraf etmeyi içerdiği müddetçe, bunun neden böyle yapman gerektiğini sormak yerine daha tembelce ve çocukça itaatkâr bir seçenek olabileceği olasılığına işaret etmektedir.

Çocuklar da yeniyetmeler de ev düzeninin buyruklarına meydan okur. Bir çocuktan oyuncaklarını toplamasını isteyin; ağlamaklı bir biçimde bunu yapmak istemediği itirazında bulunup bunu *sizin* yapmanızı söyleyebilir; yeniyetmedense kıyafetlerini toplamasını isteyin, o da size *başından gitmenizi*, çok gergin olduğunuzu söyleyecektir. İki tepki de özenle düzen verilmiş dünyamızı küçük görür. İşleri kolayca halledebilelim, dün ve ondan önce yüzlerce, binlerce kez yaptığımız şeyi yapmaya bugün de devam edebilelim diye yerin temizlenmesi arzumuzla dalga geçerler. Bunun ne anlamı var ki? Neden yapmalıyım?

Küçük çocukların ve yeniyetmelerin kendilerinde hak gören tavırlarına gülüp geçmemizin nedeni belki de bunun bizi onları ciddiye alma çabasından esirgemesidir. Onların kızgınlığında bizim muhafaza etmeyi başaramadığımız bir şeyi değil onların büyüdüklerinde atlatacakları bir şey algılarız. Aktif, bir amaca yönelik, amaçların, büyümenin ve gelişimin söz konusu olduğu bir yaşamın bekçiliğini yaparak, içimizde hareketsiz kalmaya ve amaçsızlığa yönelen aynı orandaki asli itkiyle temasımızı kaybederiz.

Bu itkiye yabancılaşmamız, zararsız ve uysal olduğu çok açık olan tembel kişi figürünün neden korku ve iğrenmenin nesnesi olmaya bu kadar uygun olduğuna dair ipucu sunar. Modern ev yaşamının en büyük yüzleşmelerinden biri yıkanmamış kıyafet-

lerin artıp durduğu yeniyetme yatak odasını merkezine alır. Belki de kapıyı kendimizde nefret ettiğimiz ve uzun süredir reddedilmiş bir boyuta açmaktan korkarız. Kelimenin kökeni öğreticidir; "slob" [tembel] kelimesinin kökeni 18. yüzyıla dayanır ve çamur anlamına gelen İrlandaca kelime "slab"den ya da onun Anglo-İrlanda varyantı sulu çamur ya da balçıktan gelir.

Freud'un sıklıkla tekrarlanan spekülasyonlarından birine göre türümüz evrim geçirirken aslında kafalarımız anal ve genital organlarımıza çok yakındı. Evrim bunların arasına mesafe koyarak bizi hayvani kökenlerimizi inkâr etmeye, boşaltım ve seks söz konusu olduğunda köpeği andıran utanmazlığımızı reddetmeye teşvik etti. Sırtlarımızı dikleştirip çenelerimizi göğe doğru kaldırarak, başlarımızı mahrem bedensel benliklerimizin iğrenç ve uyarıcı kokularından azade kıldık. Yere bağlıyken kaotik ve evcilleştirilemez maddenin köleleriydik; havaya yükselince biçimin düzen ve disiplinini edinip haysiyet kazandık.

Tembel kişi bizi rahatsız eder çünkü bizi üstesinden geldiğimizi düşündüğümüz benliğin o biçimsiz, bulanık bölgesiyle temasa sokar. Kendinizi yerçekiminin karşı konulamaz çekimine bırakıp yorgun argın koltuğa gömüldüğünüzde bunu hissedersiniz. Zihniniz kendi boş aptallığının çamurlu dip akıntısına teslim olup iç sesinizin yapabildiği tek şey gerizekâlı reklam müzikleri mırıldanıp durmak olduğunda bunu hissedersiniz. Kendiniz bir nesne düzeyindeyken, bir kâse yer fıstığı kadar aptal, atıl ve yararsızken nasıl olur da bir şeyleri toplayabilirsiniz ki?

Avrupa, İkinci Dünya Savaşı'nın eşiğindeyken 1929 yılında Fransa'da yazan yazar ve düşünür Georges Bataille herhangi bir iyicil doğa düzeni fikrine duyulan inancı sarsmıştır. Bataille insanlığın uzun süre boyunca yukarı gitmeye meyleden biyolojik yaşamın rahatlatıcı yanılsaması altında didinip durduğunu ileri sürmüştür: "Ayakları çamura batmış ama başları az çok ışığın içinde olan insanlar inatla onları temelli yükseltecek bir gelgit hayal etmektedir."

Tembellik anlarında gidilecek yek yolun aşağısı olup insan haysiyetinin duygusal bir yanılsama olduğu olasılığı yüzümüze vurulur. Tembel kişi bize kendimizi dik duran bir ağaç olarak değil de Bataille'ın yazdığı üzere "güneş yönünde yükselen ve sonra da yere doğru çöken" bir bitki olarak gösterir.

Miskinliğe teslim olduğumuzda sanki dünyayı bir arada tutup destekleyen biçimler geri çekilip altlarındaki boşluğu gözler önüne serer. Bataille'ın deyimiyle "biçimsiz", şekil ya da yapıdan mahrum bir evrenle temasa geçmiş oluruz.

Bataille kendimize ilişkin idealimizin dışa yansıtılması olarak gördüğü düzenli bir evren fikrine yaptığımız yatırıma hayıflanır. Bu tür fikirlerin onlara karşı ifade ettiğimiz bilinçli kinizme rağmen zihinlerimizde inatla pusu kurması şaşırtıcıdır. Tam biçim almamış da olsa temelde yaşamın ve dünyanın anlamlı ve amacı olan bir doğası olduğuna dair üstü örtük bir inanç duymadan bir kariyere, ilgi alanına sahip olmak ya da (karşılıklı ya da karşılıksız) büyük bir aşk yaşamak güçtür.

Bütün bu ayrıcalıkları tatmış biri olarak, yaşamın biçimsiz olduğu fikrinin en inandırıcı savunucusu gibi görünmeyebilirim. Sıkı çalışan, vergilerini ödeyen ve temiz yaşayan eski kafalı biri sanılabilirim kolaylıkla, bilhassa da kendim tarafından. Bunları açığa vurmakla birlikte, miskinlik ve amaçsızlıkla eskiye giden derin bir yakınlığım olduğunu ileri sürebilirim.

Bu yakınlığa dair ilk bilinçli hissiyatım dört yaşına bastığım ve ailemin geçici bir süreliğine Kudüs'e firar ettiği yıla dayanır. Küçük çocukların hızla ve zahmetsizce dil öğrenme yetenekleri düşünüldüğünde, yurtdışına götürülmek için iyi bir yaştaydım. Dili kısa sürede anadilim gibi konuşmamı sağlayacak bir *gan*a ya da anaokuluna gönderilmiştim. Hâlihazırda bildiğim İbranice şarkı ve dualar bana avantaj sağlamıştı.

Ancak İbranice benim için anlamdan ziyade bir ses diliydi; ritimleri balonlu çiklet gibi şaklıyor; sözcük bitişleri tükenmez bir kafiye hazinesi, sözcükler hareketli melodilere uhu gibi yapışık. Bunların ne anlama geldiğiyse beni hiç de tedirgin etmiyordu.

Anaokulunun bunaltıcı, kasvetli kulübesinde konuşulan İbranice öğrendiğim şarkılar gibi değildi. Sözcükler sinagogda olduğu gibi belli bir kişiye yönelmeksizin havada kalmıyor, bir kişiden diğerine yöneliyordu. Bu sözcükleri anlayıp kendimi başkalarına anlatmak için kullanmamın beklenmesi, benim için epey hazırlıksız yakalandığım bir şoktu. İngiltere'de kulaklarıma hafifçe düşüveren sesler birdenbire çamur gibi ağırlaşıp yoğunlaşmıştı.

Anaokulunda ufak sandalyelerin oluşturduğu ovalin ucunda *ganenet*, yani başöğretmen oturuyordu; büyük gözlükler takan ve uzun, püsküllü siyah ketenden bir etek giyen ince, derisi kösele gibi bir kadındı. Beni her sabah aşırı samimiyetle selamlıyor, kocaman gülümsemesiyle bana dönüp İbranice ismimi söyleyerek kesik ve boğazdan gelen hırıltılı bir manasız sesler akınının eşlik ettiği o muzafferane tanıma narasını atıyordu: *ef-fo-ba-ha-ti-lo-mi-en-do-ke-ze-ya-nus-sha-BA! ve-ku-za-ni-lo?!* Çocuklar koroya katılıyordu; sesleri kafamın etrafında yoğun bir bulut oluşturacak şekilde iç içe geçiyordu, NNIHAAAA!

Giderek artan kafa karışıklığım beni her geçen gün iyice ümitsizliğe sevk ediyordu, ta ki bir sabah bu bulutu dağıtma umuduyla aceleyle kendi dilimde karşılık vermeye çalışana kadar. Ama sesim o bulutun içinde kayboluverdi.

Bunun ardından ne yaşandığı belirsiz. Olayların nasıl geliştiğine ilişkin benim güvenilmez anlatıma göre, *ganenet* yüzü benim yüzümün hizasında olacak şekilde çömelmiş, kolumu ovup yatıştırıcı bir şeyler mırıldanıyor ama öfkemi dindirmesi gereken sözcüklerin onu kızıştırdığını fark edemiyor. Görgü şahitlerinin raporlarıyla beslenen aile folkloruna göreyse başöğretmeni pataklamak için inandırıcı olmayan bir hamle yapmadan evvel gözyaşlarına boğulmuşum.

Birazdan anlatacağım sahnedeyse tekinsiz bir kesinlik var. Kum havuzunda yalnızım. Önümde gölgeli sokak, arkamda uzun, düz kulübe uzanıyor ve çocukların oyun sesleri şimdi utancımın müziği. Bedenim gevşekçe bacaklarımın üzerine düşüp beni suratsız bir ragdoll kedisine benzetiyor. Avuç avuç kum alıp par-

maklarımın arasından süzülmelerine izin veriyorum. Duygusuz ve uyuşmuş bu halimle yenilginin simgesiyim.

O yılın büyük kısmını tek başıma kum havuzunda geçirdim. Eve dönüp de mutfak masasında yerimi aldığımda abimin İsrail doğumlu sınıf arkadaşıyla rahatça konuşmasını duygusuz bir incinmişlikle dinlerdim. Abim dünyaya nasıl bu kadar zahmetsizce uyum sağlamıştı? Herkes nasıl oluyordu da bütün bu sözcükleri, melodileri ve kuralları biliyordu? Onlar bütün bunları öğrenirken ben neredeydim? Usturuplu bir şekilde ifade edilen biçimde değil de kendimi kelimenin gerçek anlamıyla yavaş hissediyordum; zayıf ve çevik olsam da bedenimi dünyada sanki ağır, tembel bir *doppelgänger*'e bağlıymışım gibi sürüklüyordum. "Neden yapmalıyım ki?" benim sloganım olabilirdi.

Londra'ya geri dönünce dilimi geri kazanmak beni rahatlatsa da yavaşlığımı gidermedi. İlkokul bunu daha da pekiştirdi. Hem çocukların hem de öğretmenlerin gözünde gülünç biçimde kalın kafalıydım; dalgınlığım her daim sınıftaki eğlencenin hammaddesiydi. Alıştırma kitabımı kontrol edip beni yerime gönderdikten sonra ben sıraların arasından yolumu bulmaya çalışırken arkamdan "Amma budala ama!" diye fısıldayan bir birinci sınıf öğretmenim vardı. Bunun sahiden de yaşanmış olup olmadığını merak edecek kadar beni rahatsız eden ikinci sınıf öğretmenimse sınıfta bir soruyu yanıtlamamı istemiş ve cevabı bilmediğimi söylemem üzerine yüzünü buruşturup o zamanın çocuklarının "spastik" birinin taklidini yapmak için kullandıkları alçak sesli, düz bir homurtuyla ve dilini dışarı çıkararak "*Bilmiyoruuuum*" diye ardımdan tekrarlamıştı.

Bu süregiden eğlencenin zirve noktasıysa beş yıl kadar sonra, tiz ve tekdüze sesiyle bana "odaklanmamı" emreden matematik öğretmenim incik kemiğime sıkı bir tekme geçirip bana alışılmışın dışında bir pedagojik deneyin dikkatliliğiyle vurduğunda yaşanmıştı: Bakalım bir çizginin ikiye bölünmesi rastgele şiddet yoluyla etkili biçimde gösterilebiliyor mu!

Bir acı dalgası yaşarken neden ben sorusu zihnimin ucuna geldi. İlk başta kendine acımaktan ibaret bir çığlık olan bu soru daha sonra sahici bir merakla doldu. Bende bu kadar uzun süredir yetişkin kadın ve erkeklerde rastgele zalimlik patlamaları yaşamalarına yol açan ne vardı? "Kimi rahatsız ediyorum?" diye itiraz etmek istedim. *Hiçbir şey yaptığım yok*!

Kâtip Bartleby'nin anlatıcısı bu açmazı anlamlandırmakta bir kez daha yardımımıza koşar. Avukat, çalışanlarının hırçınlığını ve beceriksizliğini idare etmesiyle övünür. Gelgelelim Bartleby'nin hareketsizliği ve sessizliği karşısında bütün müzakere becerileri şaşkınlık içinde dağılır gider.

Benim matematik öğretmenim de Bartleby'deki avukat gibi yıkıcı olduğu bariz unsurlarla nasıl başa çıkacağını –bu kişileri ne zaman kendi yanına çekip ne zaman eleştireceğini– biliyordu ama hiçbir şey yapmayan bir öğrencinin teşkil ettiği zorlukla başa çıkmak daha güçtür. Avukat bilgece "Ağırbaşlı bir kişiyi pasif direniş kadar çileden çıkaran bir şey yoktur," der. Aktif direniş –soytarılık, küstahlık, meydan okuma– işitilebilir, anlaşılabilir ve gerekirse etkisiz hale getirilebilir; ne var ki edilgenlik işitilecek ya da anlaşılacak bir şey sunmaz. Pasif olmak oyunun kurallarına kafa tutmak yerine oyuna katılmayı reddetmektir.

"Ağırbaşlı kişi", yani dünyayı ciddi şekilde davranılacak ciddi bir yer olarak gören herhangi biri için "hiçbir şey yapmıyorum" ibaresi en tahammül edilemez kışkırtmadır. Bu ibare yaşamın ayırt edilebilir bir amaç ya da arzu olmaksızın yaşanabileceğini ima eder. Tembeller ya da savurganlara dair sık sık ve bezgince söylenen şey hayaletlere dair de söylenir: Orada gibi görünürler ama değildirler.

18. yüzyılda yaşamış İrlandalı filozof Bishop George Berkeley "özdeksizcilik" (*immaterialism*) öğretisinde somut ve gerçek addettiğimiz dünyevi şeylerin yalnızca algımızın yanılsamaları olduğunu ileri sürmektedir. Boswell, Dr. Johnson'a bu argümanı nasıl çürüteceğini sorduğunda, Dr. Johnson bir taşı tekmeleyip "*bu şekilde* çürütüyorum!" demiştir. Matematik öğretmenimin

aklından da benzer bir şey mi geçiyordu merak ediyorum; gerçekliği tekmeleyerek içime sokma ihtiyacı, orada olduğuma, bir hayalet olmadığına dair kendi şüphelerini giderme.

Yani dedikleri gibi tembelin gerçekten ihtiyacı olan şey iyi bir tekme yemektir.

Freud 1931'de çıkan *Uygarlığın Huzursuzluğu* kitabında insan türünün "çalışma zorlantısı" ve "sevginin gücü" olmak üzere iki temel eğilimine dayandığını ileri sürmektedir. Bunlar uygarlığın genişlemesini, gelişimini ve ilerlemesini sağlayan güçlerdir. Freud çalışma ve sevgiyi besleyen enerjiye (istek ya da arzu anlamına gelen Latince bir sözcük olan) "libido" adını vermiştir. Bu terim o zamandan bu yana bireyin cinsel dürtüsünü ifade etmek için popüler jargonda kullanılır olmuştur. Terimin bu gündelik kullanımı Freud'un sözcüğü kullanma biçiminin önemli bir veçhesini yakalar. Freud, libidoyu genelleştirilmiş zihinsel bir yaşam kuvveti olarak tanımlayan Jung'un aksine libidoyu özellikle cinsel enerji olarak görmüştür.

Fakat Freud'un libido terimi sekse duyulan fiziksel iştahtan daha fazlasını çağrıştırır. Libido cinsel bir enerji olmakla birlikte insanlar onu "cinsel niteliklerinden yoksun bırakma" konusunda eşsiz bir yetiye sahiptir, yani libidoyu yaratıcı çalışma, oyun ve entelektüel soruşturma gibi cinsel içerikli olmayan amaçların hizmetine koşabilirler. Libido herhangi bir nesne, girişim ya da önemsediğimiz bir kişiye yaptığımız yatırımın yoğunluğu ya da tutkusudur. Libido bu şekilde anlaşıldığında, kulağa dünyadaki yolculuğumuza güç sağlayan bir tür yaşam yakıtı gibi gelmeye başlar.

Ancak bunun çok basite indirgenmiş bir anlatı olduğu ortaya çıkar. Libido "daha da geniş" birey, aile, ırk ve en nihayetinde insanlık birimlerine genişlememizi ve bunlarla bütünleşmemizi teşvik ederken, bizi aynı ölçüde zapt edip kişisel ve kolektif ilerlemenin tekerine çomak sokabilir. Freud bu eğilimi iki kişi âşık olduğunda görebildiğimizi gözlemlemiştir. Çiftin bir çocuk yapıp insanlık stokunu genişleterek aşklarını kutlama telaşında olmala-

rını umabiliriz; ne de olsa diğer hayvanlar arasında olaylar böyle gelişme eğilimdedir. Ama yeni çift olmuş bir ikilinin yanındaki koltuğa sıkışıp kalanların doğrulayacağı üzere "bir aşk ilişkisi doruk noktasında olduğunda, çevreye duyulacak herhangi bir ilgiye yer kalmaz; bir çift âşık kendilerine yeter."

Diğer bir deyişle çiçeği burnunda âşıklar birbirlerinde bir tür kendinden hoşnut doyum, başka bir yerde ilgilenecek bir şey aramak için tembel bir isteksizlik bulmaya meyleder. Freud âşıkların mutlu hoşnutluklarından bir tür "saplantı" olarak bahsetmektedir. Freud'un bu terimi ilk defa cinsel sapkınlığın mantığını tarif etmek için türettiği düşünülürse, bu kelimeyi kullanması bir nebze rahatsız edicidir. Freud'un gözünde sapkınlık bireyin olduğu yerde kalma yönündeki inatçı ısrarını ifade eder; kara sevdaya tutulmuş âşıkla sapkın kişinin ortak noktasıdır bu.

Günümüzün görünüşte özgürleşmiş cinselliği bağlamında sapkın kişiyi kendi bildiğinden şaşmayan biri olarak düşünmek garip kaçabilir. Sadomazoşizm ya da fetişizm bugün artık gözü pek ve sınırların ötesine geçen eylemler, normatif cinselliğin kısıtlamalarından kaçma yönündeki bir arzunun ifadesi olarak övülme eğilimindedir. Freud ise bunlarda cinselliğin tam anlamıyla deneyimlenmesi yerine cinsel arzunun bir unsuru ya da aşamasına saplanma yönünde bir temayül görmektedir; örneğin sevgilinin bedeninin bütününden değil de (ayak gibi) tek bir vücut parçasından ya da birçok duyumu içeren bir yelpazeden değil de (acı gibi) tek bir duyumdan uyarılmak.

Bu günlerde sapkınlık kelimesinin ahlakçı çağrışımlarına karşı, bilhassa da rıza gösterilmiş cinsel aktivitelere istinaden söz konusu olduklarında temkinli olmalıyız. Fakat sapkınlığı saplantı, "yeni bir konum için eskisinden vazgeçmekteki istekliğimiz" açısından gören Freud, bizi sapkınlığı patoloji ya da ahlaksızlık vasıtasıyla anlamaktan uzaklaştırır ve sapkınlığın insan davranışlarının içinde yer aldığı daha geniş yelpazeyle olan devamlılığını gösterir. Freud'un gözlemine göre bütün arzu ve tutkularımız monotonlaşmaya, uyumsuz, gerilemeci, değişime ya da meydan okumaya dirençli hale gelmeye, diğer bir deyişle sapkınlaşmaya meyillidir.

Aslında bu eğilimin evrenselliğinin bir kez farkına vardığımızda örnekler hızla çoğalır. Spagetti ya da balık filetosunu keşfetmiş bir çocuğun başka bir şey denemeye ikna edilememesini, diğer bütün ilgilerinden feragat etmek pahasına idolünün ağzından çıkan en ufak bir şeyi ve her hareketini takip eden ünlü hayranını ya da "yaşamına devam etmeyi" reddederek kaybettiği kişi için yaşamını teselli edilemez bir özlem duyarak geçiren reddedilmiş âşığı düşünün. Birbirinden çok farklı bu olgular devinim ve değişim mevzubahis olduğunda aynı derin direnci paylaşır. Bütün bunlar Freud'un "libidonun ataleti" dediği seçtiğimiz kişi, yer ya da şeye bir tür inatçı yapışmanın yanı sıra bunları geride bırakmaya yönelik herhangi bir baskı söz konusu olduğunda duyulan kaygı ve hınçla sağlama alınmıştır.

Tutkularımızı etken ve amaca yönelik şeyler olarak düşünmeye o kadar alışkınız ki ne kadar tembel ve halinden memnun hale gelebileceklerini fark edemiyoruz. Libidoyu gümbürdeyen bir motordan bolca, hızla ve direnç görmeden akıp giden bir yakıt gibi resmediyoruz, yakıt borusundan yavaşça ve ağır ağır ilerleyen, karbüratörü tıkayan ve motorun stop etmesine neden olan tortulaşmış yağ olarak değil. Libidonun dinamizminin farkındayız ama "libidonun uyuşukluğunun" (Freud'un bir başka unutulmaz deyişi) pek de farkında değiliz.

Tutku ve arzu zihinlerimizde ayrılmaz bir şekilde yapmakla ilişkilenmiştir, o yüzden de hareketsizlik ya da yavaşlık, "yapmamayı tercih etmek" için tutku duyma fikri bizim için neredeyse anlaşılmazdır. Libidonun içinde uyuşukluğun da olduğu fikri insan yaşamı ve benliğe ilişkin genel kabul gören fikirlerimize kökten kafa tutar –bu kafa tutma çılgınca program yapma, hiperaktivite ve sürekli dikkat dağınıklığı yaşayan kültürümüz için acil bir önem taşır. Kendimizi bu kadar dar biçimde eylem ve amaç yaratıkları olarak tahayyül edip bütün zamanımızı işe vermekte ısrar ederek benliğimizin asli bir boyutuna savaş ilan eder ve kendimizi Winnicott'un "deneyimlerin en basiti, *varolma* deneyimi" dediği şeyden mahrum bırakırız.

Winnicott bu basit ama gizemli sözcüğü henüz annesinden kendisini ayrıştırmamış bir bebeğin iç yaşamını tanımlamakta kullanmaktadır. Kendilik duygumuz en nihayetinde bu dağınık, örgütlenmemiş varolma deneyiminden ortaya çıkar. Ama kendimizi bilinçli olarak düşünüp eyleyen, psikolojik açıdan gelişmiş kendilikle (Winnicott'un dilinde söyleyecek olursak bir "yapıp etme" yaratığıyla) özdeşleştirirken (ya da karıştırırken), ruhsal yaşamın bu asıl katmanı bizim için giderek ulaşılmaz hale gelir.

Amerikalı psikanalist Jonathan Lear'ın vurguladığı üzere, ne kadar anlaşılmaz görünebilecek olsalar da Freud zihnin bütün etkinliklerine işlev ve amaç atfetme eğilimiyle dolaylı olarak insanın varolan bir yaratıktan ziyade yapıp eden bir yaratık olduğu anlayışını destekler görünmektedir. Kendi çıkarlarımıza zarar verir ya da bu çıkarları baltalar göründüğümüzde dahi doğrudur bu. Freud bu tür davranışlar görünürde ne kadar kendi kendini engelleyen davranışlar olsa da, bunların daima bir motivasyonla gerçekleştirildiğinde ısrar etmektedir. En uç ruhsal ve davranışsal eğilimlerimizin rasyonelliğine ilişkin bu ısrarın altında yatan şey, dolaylı bir zihin "teolojisi", bizden ne kadar gizlenmiş olsa da yaptığımız her şeyin bir amacı olduğu inancıdır.

Freud'un düşüncesinin ıskaladığı şey, Lear'ın belirttiği üzere "kimi zihinsel etkinliklerin amaçsız gerçekleştiği" olasılığıdır. Eyleme geçme ve dünyevi amaçlarımızı yerine getirme dürtümüzün yanı sıra, içimizde daha belli belirsiz ama eylem ve amacı reddetme, yalnızca *varolmamıza* olanak tanıma yönünde aynı derecede güçlü bir eğilim barındırıyor olabiliriz. Böyle bir eğilimi tanımanın ciddi politik ve psikolojik sonuçları vardır.

Bir kez daha bu doğuştan gelen eylemden hoşlanmama haline özel bir yakınlık duyduğumu iddia ediyorum. Çoğu çocuk gibi ben de sıkı çalışma, azim ve kararlılık erdemleriyle beslendim ve bazı çocuklar gibi tembel, hayalperest ya da ahmak olduğum için azarlandım; bunlar karşı çıktığım tanımlar değildi çünkü temelde doğruydular ve zaten tartışacak takatim de yoktu.

Tembel olmak ya da (okul karnelerimden birinin belirttiği üzere) "herhangi bir zorunluluk duygusundan mahrum olmam" benim için hiçbir zaman kasti bir meydan okuma ya da muhalif olma ifadesi olmadı. Bunu daha çok varolmanın bir gerçeği olarak duyumsuyordum, böylece tekrarlanan uyanma, acele etme, kendime çeki düzen verme talepleri şekerle dolmuş bir çocuktan sakinleşmesini istemek kadar anlamsızdı.

Hiçbir zaman Bartleby gibi çalışmayı aktif biçimde reddetmedim, hatta çalışmaya itiraz etmedim. Bartleby'nin aksine yapmamayı tercih etsem de çalıştım. Dersler, oyunlar ve ev ödevleri arasında sanki sayısız melas havuzu boyunca güçlükle ilerliyormuş gibi ilerledim çünkü başka bir şey yapılabileceği aklıma gelmedi. Şayet gelseydi, işten kaçınmak için dolap çevirmek çok fazla iş gibi görünürdü. Edilgen olmaya çalışmıyordum, öyleydim. Bana verilen görevleri inceliksizce ya da gurur duymadan tamamlamak en kolay yoldu. Schopenhauer'in en derin ataletin kendini nasıl alışkanlığın ardında sakladığı yönündeki içgörüsünün kusursuz bir örneğiydim.

Aynı nedenlerden ötürü numaracı olduğumu da söyleyemezdiniz. Uydurma rahatsızlıklarla okuldan uzak duran sınıf arkadaşlarım için tek hissettiğim ukalaca bir küçümsemeydi. Her türden okulu kırma biçimi benim hoşlanmadığım bilinçli bir çaba ve bende olmayan bir kurnazlık gerektiriyordu.

Bu da demek oluyordu ki okula yalnızca gerçekten hasta olduğum o nadir günlerde gitmiyordum. Mide iltihabı krizleri hâlâ tenimin belleğinde, en ufak bir hareket bile soğuk bir parmağın dürtmesi gibi hissettirirdi.

Fakat hastalık nedeniyle okula gitmediğim ilk günün arafını ikinci günün yaşattığı cennet telafi ediyordu; annemin hastalığı bulaştırmamamı garanti altına almak ve pek de olmayan gücümü kuvvetimi toplamam için ne olur ne olmaz diye ısrar ettiği nekahet günü. Bu onay verilmiş hareketsizlik günleri gerçek anlamda eve dönüştü; yalnızca yatağıma değil kendime de. En sonunda ne istersem –hiçbir şey– yapabilirdim ve sonuçlarını umursamam

gerekmezdi. Hastalığın ardından gelen uyuşukluk içerisinde yalnızken, başka herhangi bir zamanda olduğundan daha çok kendim gibi hissederdim.

O günlerde sönük, laboratuvardan çıkma çocuk televizyonları gösteren kanallar yoktu. Onların yerine saten bluz giyen, mavi göz farı sürmüş kadınların mutfak masalarında asık suratla oturduğu düşük bütçeli pembe diziler, ev bütçesi ve bahçecilik hakkında eğitici programlar ve hırpani adamlarla at yarışına ağırlık veren Day-Glo renklerindeki 1950'ler komedileri vardı.

Bu saçmalık akışının içeriği önemsizdi. Eğlence ya da uyarım arayışında değildim, safi eylemsizlik peşindeydim. Televizyonun boş sesi ve görüntülerinin mırıltısının yanı sıra koltuğun dolgun kadife yastıkları ve yakınımdaki radyatörün sıcaklığı bu arayıştaki müttefiklerimdi. En temel bedensel ihtiyaçların doyurulmasına indirgenmiş, bir şeylerin yaşanıp insanın bir parçası olmaya, bir şeyler yapmaya çağrıldığı dünyadan inzivaya çekinilen bir yaşamdı bu.

Nekahete çekildiğim cennetim geçiciydi; onun mükemmelliğini hâlihazırda bozan ve tatlılaştıran bir nostaljiyle doluydu, aynı nostaljiyi ertesi gün karatahtadaki bir sürü karalamaya bakarken de hissedecektim. Gerçekliğin şu sinsice dolanan kaplanı memnuniyet vahamın kenarlarında dolanıyordu.

Bugün insan mefhumuna her şeyden evvel ve her anlamda *çalışan* bir canlı olarak yatırım yapıldığına tanıklık ediyoruz. Şayet içimizde sürekli etkinliğe karşı bir direnç varsa, bu direnç siyaset, ticaret ve kültürde yadsınıyor. Hem emek hem işlevsellik olarak anlaşılan çalışma, dünyadaki liberal demokratik hükümetlerin sosyal politika, eğitim, emeklilik ve sakatlık siyasetlerinin ortaya koyduğu üzere artık günümüzün zorunluluğudur.

Sürekli dikkat dağınıklığı kültürüyse hepimizin sıkı çalıştığını temin etmeye yönelik bu siyasi dürtüyle uyum içinde işler. Günümüzde bir çocuk dünyaya geldiği anda, sinir sistemi muhtelif elektronik cihazdan aralıksız yayılan uyaranlarla sarıp sarmala-

nır. Aynı cihazlar çoğunlukla bebeğin kardeşlerinin ve anne babasının dikkatini soğurup onları bu evrende bulunur gibi görünseler de başka bir evrene çekecektir.

Hareketsizlik ve durağanlık alanı, anlık bir amaç olmaksızın geçirilen zamanı ortadan kaldırılmaktadır. Kültür teorisyeni Jonathan Crary'nin sözleriyle ifade edecek olursak, "hiçbir şey temelde 'kapanmaz' ve hiçbir zaman gerçek anlamda bir sükûnet hali yoktur." Belli bir günün her anının, belli bir yaşamın her döneminin hesabının verilmesi gerekir. İçeriği olmayan aylakça geçirilen zaman korku ve nefret uyandırır.

Aylaklığı reddeden ilk kültür bizimki değildir. İncil'in tembel kişiye yönelik azar ve ihtarlarından tutun da tabloid gazetelerin ekonomik göçmenler ve devlet yardımı almak için hile yapanlara karşı duyduğu öfkeye kadar aylaklık her zaman vahim bir kehanet ve hakaret kaynağı olagelmiştir. Beceriksiz tembel kişi, popüler hayal gücünde bizim zarar görmemiz pahasına daha kolay yaşamlar sürenlere karşı beslediğimiz hınç için paratoner vazifesi görür.

Üstelik böylesi bir hiddet yalnızca siyaseten sağın tekelinde de değildir. Lenin üretkenlik şevkinde kapitalist muadillerinden geri kalmamak için mütemadiyen Rusların *Oblomovschina* –"Oblomovculuk" ya da "Oblomovitis"– denen marazından şikâyet edip durmuştur. Söz konusu maraz Ivan Gonçarov'un 1859 tarihli klasik romanı *Oblomov*'un başkarakterine göndermedir.

Oblomov romanın başında sürekli bir içsel tedirginlik haline tabidir; bu tedirginlik her gün gittikçe çoğalan maddi talepler, idari görevler ve toplumsal ziyaretlerle kötüleşir. Eskimiş nevresimlerinin kozasına çekilip yorulmak bilmez arkadaşı Stolz'un kalkıp yaşamı kucaklaması yönündeki sürekli teşviklerini başından defeder. Ne var ki anlatıcının ima ettiği üzere Stolz'un azar ve teşvikleri hedefi ıskalar. Oblomov'un bu yatay konumu bir ihtiyaç ya da haz meselesi değil, onun "tabii halidir".

Oblomov'un bu durumunu normalleştirenin ailesinin kırdaki mülkünde geçirdiği ve cömertçe şımartıldığı çocukluk dönemi olduğu ortaya çıkar. Romanın meşhur rüya sekansı rüyadansa

belli belirsiz bir anıya daha yakındır. Oblomovka bir çocuğun arzularının gerçeklikle kusursuzca kaynaştığı dingin ve memnuniyet verici muhteşem bir sığınaktır. Burası ayrıca çocuğun bu yanılsamanın sürdürülmesi için gereken çalışmaya ilişkin bir algı geliştirmemesini usulca sağlayan bir dizi hizmetçinin görev yaptığı feodal bir mülktür, böylece yetişkin Oblomov "peri masalının zihninde gerçek yaşamla iç içe geçmiş olduğunu" fark eder.

Oblomov örümcek ağlarıyla dolu, toz kaplı Petersburg dairesinde huysuz uşağı Zakhar'ın odaları temizlerken kopardığı "yaygaradan" rahatsız olduğunun ayırdına varır. Zakhar'ın kopardığı yaygara, Oblomov'un Oblomovska'daki hizmetçilerin onu esirgediği şeyi, yani onun yatay varoluşunun başkalarının dikey emeğiyle sürdürüldüğünü görmeye zorlar. "Oblomov odalarının temizlenmesini isterdi ama bunun bir şekilde kendiliğinden, yaygara kopmadan gerçekleşmesini de arzulamadan edemezdi."

Dünyadan çalışmanın bütün izlerinin kaldırılmasına yönelik bu çocukça özlemde, geç saatte koltukta otururken kendi zihnimden geçen hülyayı, sırf ben istiyorum diye odanın kendi kendini temizlemesi arzusunu görüyorum. *Oblomov* insanın kendi haline bırakılması durumunda çalışmanın olmadığı bir yaşamın peşinden gideceğini ima eder gibidir. Çocuğu gerekliliğin yüklerini omuzlamaya zorlayacak anne baba ya da öğretmen yoksa, bu peri masalı "gerçek yaşamla iç içe geçmeye" meyleder.

Çocukluk birçoğumuz için nazikçe ya da kabaca bu hülyadan bir uyanışken, Oblomov içinse bu hülyanın gerçekleşmesidir. Ona verilen şaibeli ödül, dış dünyanın müdahalesinden çok uzun süre boyunca esirgenmiş olmasıdır, öyle ki dış dünyanın varlığını ciddiye alamaz. Oblomov bu nedenle her tembel gibi çevresindekilerde haset, zalimlik ve öfkeye yol açar. Yapabilecek olsak, her ihtiyacımız "bir şekilde kendiliğinden" karşılansa tembel kişiye bizim de günü yatarak geçireceğimizi söylemek isteriz ama büyüyüp bu arzuyu reddetmemiz, kendimizle dünyanın merkezi arasındaki uçurumu kabul etmemiz gerekmiştir. Sen neden yapamıyorsun?

Böylece gizliden gizliye arzuladığımız şeyi görünürde küçümseriz. Tembel kişiyle alay edip ondan iğrenebiliriz ama bir taraftan da aynı oranda bir takdir ve haset kaynağıdır o. Bir grup sarhoş adam (Trimalchio, Chaucer'ın Miller'ı, Falstaff), şaşkın hayalperestler (Don Kişot, Snoopy), ümitsiz aylaklar (Oblomov, Lebowski) ve kendinde hak gören tembeller (Diderot'nun Rameau'su, Homer Simpson) Batı kültürü tarihinde tembelin kalıcı kahramanca konumuna delalet eder.

Bütün bu figürlerin kurmaca karakterler olması rastlantı değildir. Gerçek dünyadan kovmaya çalıştığımız tembel, bize hayali biçimiyle musallat olmak için geri döner.

Dr. Johnson, Lord Byron, H.D. Thoreau, Walt Whitman, G.K. Chesterton ve Bertrand Russell gibileri tembelliğin erdem ve hazlarını göklere çıkarmış olabilir fakat gerçek birer tarihsel figür olarak hepsi de aylaklık itkilerini büyük kültürel başarıların hizmetine verecek biçimde denetim altına alma çelişkisine düşmüştür.

Aylaklık yaşamını bir projeye, yaşam boyu sürecek bir çalışmaya dönüştürüp böylece medeniyetin tarih kayıtlarında birer isim haline gelen bu kendinden menkul aylaklar kendilerini aldatmadan edemez. Gerçek tembel yalnızca unutulmayı, geride kendilerine dair muhafaza ya da takdir edilecek hiçbir şey bırakmamayı amaç edinebilir. Öte yandan kurmaca karakterlerse hem zamanın hem de benliğin topyekûn, telafi edilemez israfının düşlenmesinden keyif almamıza, eğitim ve kültürümüzün bize hakir görmeyi öğrettiği sorumsuzluk, savurganlık ve haylazlığı takdir etmemize izin verir.

Peki, o zaman çalışma idealine kendini bu kadar adamış bir medeniyet nasıl oluyor da bu saf üşengeçlik temsili figürlerden bu derece büyüleniyor? Bu sorunun yanıtı birbirine zıt itkilerin her birinin "zihinsel işleyişin iki ilkesinden" (Freud'un 1910 tarihli ünlü bir makalesinin başlığı) birine bağlı olmasıdır. Bu ilkelerden ilki gerilimin ortadan kaldırılmasını amaçlayan, ki bu yalnızca istediğimiz şeyi elde ettiğimizde gerçekleşir, "haz ilkesidir". Örneğin eğer açsak ya da cinsel olarak uyarılmışsak, libidonun

akınını ve bu akına eşlik eden uyarılmayı yemek yiyerek ya da orgazm olarak boşaltırız.

Başka bir deyişle, haz uyaranın kendisinde değil uyarımın boşalımı sağlandığında, uyarandan kurtulunmasıyla ortaya çıkan denge durumundadır. Ancak libidonun bütün hücumlarını bu şekilde idare ediyor olsaydık, sürekli bir uyarılma ve tükenme döngüsü arasında gider gelirdik ve bu da herhangi bir şey yapmamızı çok güçleştirirdi. Yaşamın sayısız görevini idare etmek için enerjimizin bir kısmını elimizde tutmamız gerekir.

İkinci ilke olan "gerçeklik ilkesinin" devreye girdiği yer burasıdır. Zihin bu ilkeyi yavaş yavaş içselleştirerek doyumu geciktirmenin pragmatik kazanımlarından fayda sağlar hale gelir. Gerçeklik ilkesi kendini içimizde ne kadar sağlamlaştırırsa, kendimiz ve dünya üzerindeki hâkimiyetimiz de o ölçüde artar.

Freud biliminsanını –en geniş anlamıyla hakikatin peşinden giden tarafsız kişiyi– gerçeklik ilkesinin tam anlamıyla gelişmiş olduğu kişi olarak görmüştür. Bilim sabırla bekleme, kesinlik ve gerçekliğin sağladığı doyumlar olmaksızın yapabilme disiplini talep eder. Bilim yapmak zordur çünkü bilim gerçeklik içinde işler ve gerçeklikte kestirme yol yoktur.

Freud'un dünyaya yönelik bilimsel yöneliminin üstünlüğüne duyduğu bağlılık, onu doğrudan Aydınlanma'nın rasyonellik ve ahlaki özdisiplin geleneği içine yerleştirir. Fakat Freud Aydınlanma'nın insanı içkin olarak mantık ve erdeme düşkün gören anlayışını da aynı şekilde reddetmekte, tam tersine iç benliklerimizin en derin hücrelerinde yaşamdaki olası en rahat ve sorunsuz yolu arayarak haz ilkesine hizmet ettiğimizi ileri sürmektedir. Başta hepimiz tembeliz. Gerçekliğe ve gerçekliğin dayattığı kısıtlamalara uyum sağlamayı öğrenmemiz ancak zaman içinde ve gönülsüzce olur.

Aydınlanma'nın büyük düşünürleri bu çocuksu, haz yönelimli benliğe savaş açmaya çok vakit harcadı. Benliklerimizin de medeniyetimiz gibi bağımlılık, cehalet ve irrasyonellikle tanımlanan

bir bebeklik döneminden geçebileceğini ileri sürdüler ama insan hikâyesinin arkı özerklik, bilgi ve mantık yönünde ilerlemeci bir devinimdir. Aydınlanma'nın gerçek amacı ve kaderi hazzın müphem, çocuksu itkilerine teslim olmak yerine gerçekliği zekânın hâkimiyeti altına sokmaktı.

Eleştirmen Pierre Saint-Amand'ın yakın zamanda gösterdiği üzere, tembel ve savurgan kişi bu nedenden ötürü Aydınlanma'nın can düşmanıydı. 18. yüzyılda yaşamış ahlak teorisyeni Antoine de Courtin'in *Traité du Paresse* (Tembellik Üzerine Çalışma) kitabı tembelliği "cesareti bitiren ve iyi her davranışa karşı tiksinti uyandıran bir uyuşukluk, melankoli, ağırlık olarak" kınamıştır. Tembellik, Saint-Amand'ın "*yapma* gerekliliği" dediği şeyin altını oyarak insanlığı (Aydınlanma düşünürlerinin gözünde tembel kişi kesinlikle insanlıktan çıkmıştır) tanımlayan özerklik ve sorumluluğu mahveder.

Tembel kişinin beceriksizliği, ahlaki gevşekliği ve hedonizmi, Aydınlanma'nın el üstünde tuttuğu züht ve takvanın kanlı canlı reddidir. En azından teoride böyledir. Pratikteyse bu dönemin pek çok yazar ve düşünürünün aylak denilen tiple ilişkisi çok daha müphem ve karmaşıktır. Jacques Diderot'nun kurmaca diyaloğu *Rameau'nun Yeğeni*'nde unutulmaz biçimde hayat verdiği üzere iğrenme ve büyülenme arasında sarkaç misali gidip gelinir.

Diderot Fransız Aydınlanması'nın tartışılmaz devlerinden biriydi. Pek çok alanda deneme ve kurmaca metin yazmış olan Diderot evvela on yedi ciltten oluşan ve aralarında Voltaire, Monstesquieu, D'Alembert, Rousseau ve Diderot'nun kendisinin de olduğu zamanın en ünlü düşünür ve yazarlarının önemli katkılarını içeren ilk büyük modern ansiklopedinin editörü olarak ün salmıştır. Söz konusu *Encyclopédie* büyük bilgi toplama ve yayma projesine bir anıt niteliğindedir.

Diderot'nun yaşamı ve eserleri ahlaki ve rasyonel gelişmeye şaşmaz bir bağlılık sergiler. Öte yandan bir uşak (Jacques) ve onun adsız efendisi arasındaki ipe sapa gelmez diyaloglardan oluşan, edebiyatın amaçsız lakırdının verdiği keyfe gösterdiği

en büyük saygı duruşlarından olup rasyonel gelişme fikrine dair uzun bir şaka niteliğindeki *Kaderci Jacques ve Efendisi* romanının yazarı da odur.

Muhtemelen Diderot'nun en büyük edebi yaratısı epik bir tembel ve savurgandır. Platon'un diyaloglarının çoğu gibi *Rameau'nun Yeğeni* de yazarla, kendi kitabında bir karakter olan Diderot'yla girişilen nasıl yaşamak gerektiği üzerine uzunca bir tartışmaya yol açan şans eseri bir karşılaşmayla başlar. Platon'da olduğunun aksine diyalogdaki asıl ses bilgelik ve erdem adına değil namussuzluk ve kötülük adına konuşur. Rameau bir müzik hocasıdır ve "Tanrı'nın bu tipler söz konusu olduğunda tutumlu davranmadığı bu topraklarımızdaki en tuhaf karakterlerden biri"dir.

Diderot, Rameau'yla kendi aylaklık anlarından birinde, Café de la Régence'da soğuk ve yağmurdan saklanmış halde satranç izlerken tanışır. Konuşmaları Rameau'nun yaşadığı güçlüklere döner. Rameau dalkavukluk ve üçkâğıt yaparak sinsice sızdığı zengin evlerinin sırtından geçinmektedir ve çok ileri gittiği için de kapı dışarı edilmesi kaçınılmaz olur. Diderot Rameau'nun ahlaksız, kendiyle meşgul, bağımlı ve tam anlamıyla işe yaramaz yaşamını savunmasını hem gözle görülür bir tiksintiyle hem de alttan alta eğlenerek, hatta onu takdir ederek dinler. Diderot'nun itirazlarında bilerek üstünkörü bırakılmış bir nitelik, muhatabının sapkın kendini haklı çıkarmalarından onları ciddi karşı argümanlarla mahvetmeyecek derecede keyif aldığı hissi vardır.

Her halükârda Diderot'nun Rameau hakkında söyleyebileceği ve Rameau'nun hâlihazırda kendi hakkında söylememiş olduğu hiçbir şey yoktur. Diderot ona "aylak, açgözlü, korkak ve kirli ruhlu" olduğunu söyler; Rameau ise buna karşılık olarak tembele özgü o utanmazlıkla, "Size bunu zaten söylediğimi sanıyorum," der.

Sürekli kaytarıp duran Rameau, aristokrat patronlarının elinde maruz kaldığı bütün aşağılanmaların öcünü alırken kadınlara ve içkiye muazzam bir servet harcayacağı bir geleceğin hayalini kurar. Diderot, Rameau'nun "bu serveti layıkıyla kullanacağına

dair" ironik övgüler düzer, "hemcinslerine çok faydalı olacaksın ve senin için harikulade olacak."

Ne var ki Rameau ironiye duyarsızdır. Diderot'nun onu azarlarken kullandığı onur, ciddiyet ve yararlılık erdemleri onun için evrensel yasaların yapmacık kılıfı altında saklanan boş sözlerden ibaret beyhude şeylerdir. Rameau Süleyman'ın bilgeliğinin küstahça bir parodisini yaparak Diderot'ya "iyi şarap iç,. karnını lezzetli yiyeceklerle tıka basa doldur, güzel kadınlarla düş kalk, yumuşak yataklarda yat," diye salık verir. "Bunların dışındaki her şey beyhude."

Rameau haz ilkesinin üstünlüğü adına tumturaklı bir sözcüdür. İyi şarabın, lezzetli yiyeceklerin ve güzel kadınların verdiği duyusal hazlar bütün zihinsel ve fiziksel çabanın mutluluk verici iptali olan yumuşak bir yatağa giden yolculuktaki duraklardan ibarettir. Hazzın nihai amacı, en azından Rameua ve Freud'a göre, uyarım değil huzurdur.

Diderot'nun savunduğu erdemli yaşamın sorunu bu yaşamın sizi huzur içinde bırakmayı reddetmesidir. Böyle bir yaşam kendinden feragat, disiplin, kendi düşünce ve eylemlerinin amaç ve etkilerine karşı temkinli bir dikkat gerektirir. Size ısrarla sorumsuzluğunuz ve bencilliğiniz için hesap soran zulmedici bir sestir. Diderot erdemli yaşamdan bihaber olmakla kalmayıp "öğrenmekten bile aciz olduğu" için çıkışır Rameau'ya. Rameau "daha da iyi ya," diye karşılık verir. "Açlık, can sıkıntısı ve pişmanlıktan gebermeme neden olur." Rameau, insanın kendisini yiyecek ve eğlence bakımından fakir, kendini suçlama bakımındansa zengin bir yaşama katlanmak için eğitmesinin tamamen kendi kendini baltalamak olduğunu söyler. Bu, mahrumiyetleri asgariye indirmek yerine benimsemek, kendinizi istediğiniz şeyden bile isteye mahrum etmek anlamına gelir.

Söz konusu diyalog bizi tiksinti ve çekim arasında askıda bırakır. Rameau'nun yaşam reçetesi olan hiçbir şey vermeyip her şeyi talep etmek, ahlaken ve mantıken rezilcedir. Yine de Rameau'nun savunulamaz olanı savunmaktaki küstahlığı ve coşkunluğundan

etkilenmemek ve zor bir yaşamın kolay bir yaşama yeğ olmadığını söyleyen, son tahlilde itiraz edilemez mantığa teslim olmamak güçtür. Diderot, Rameau'yu bu kadar baştan çıkarıcı biçimde konuşturarak hepimizin içinde gizlenmiş olup gerçekliğin hoşnutluğumuzun önüne çıkardığı engellere karşı sövüp sayan, neden beklemesi, çalışması, sorumlu olması gerektiğini anlamayan kendinden hak gören büyük bir bebek olan Rameau'yla temasa geçirir.

Rameau, benliğimde utanç dolu, gizli varoluşunu sürdüren kendinde hak gören o tembele ses vermeye cüret ettiği için bana hitap ediyor. Günlerce ve haftalarca değerli ve ilgi çekici bir iş yapma talihine sahip olup tembel olduğum iddiasında bulunmak samimiyetsiz bir poz olacaktır. Burada farklı olarak iddia edeceğim şey görünürdeki somut ve güvenilir adanmışlığımın sıfır derecedeki bir çalışma noktasına doğru çeken sert bir yerçekimi kuvvetinden zorlukla çekilip alındığıdır.

Schopenhauer, "dünya fenomenini üreten her neyse bunu yapmamaya ve sonuç olarak hareketsiz kalmaya da muktedir olmalı," diye yazmaktadır. Bu içgörünün içimde sıklıkla yankılandığını hissediyorum –dişe dokunur etkinliklerde daha az ve bu etkinlikleri noktalayan aralarda, birikerek "dünya fenomenini üreten" şu gündelik görevlerdeyse daha fazla. Masayı temizlemek, merdivenleri çıkmak, durağa yürümek... Kendimi bunları yapmama olasılığıyla bunalmış ve "sonuçta hareketsiz kalmış halde" bulabilirim. Çoğunlukla Oblomov'un utanç dolu tonlarında, kimi zaman ise Rameau'nun utanmaz tonlarında konuşan iç sesim etkinlik, sorumluluk ve amacın aman vermez kurallarına öfkeyle itiraz eder. Çalışmak, üretmek, katılmak ve katkıda bulunmak istemiyorum. Benim bunları yapmam gerekmesin diye başkalarının bunları yapmasını yeğlerim. Bu dediklerim günümüzün Rameau'su olan üşengeçlik, israf, sorumsuzluk ve çocuksu doyuma sunduğumuz övgünün vücut bulmuş hali Homer Simpson'a duyduğum hayranlığı bir nebze de olsa açıklar sanıyorum ki.

Snoopy, Garfield, Homer... Çizgi filmler ikonik tembel ve savurganlar için neden bu kadar verimli bir üreme alanıdır? Okuyarak ve çizgi film seyrederek geçirdiğim çocukluğumun büyük kısmı, bu ikisi arasında gizli bir yakınlık olduğunu gösterdi. Tembeller çizgi filmlerdeki beylik figürlerdendir çünkü ortaya konulmalarındaki bütün o kılı kırk yaran çalışmaya rağmen çizgi filmler hayal gücümüzün en tembel bölgesininim meyvesidir.

Bu sezgilere aykırı bir iddia gibi gelebilir. Tex Avery ve Hannah-Barbera'nın yarattığı çizgi filmler manik bir enerjiyle doludur; her bir kadrajdan çılgınca ses, şiddet ve eğlence taşar. Ne var ki çizgi film izlemeyi bu kadar mutluluk verici biçimde hareketsiz bir etkinlik kılan tam da budur. Bugs Bunny, Daffy, Tom ve Jerry gerçekliğin fizik yasaları, ahlak, ölüm gibi bezdirici kısıtlamalarının uygun şekilde çıkarılmış olduğu bir dünyada yaşar.

Fransız yazar Maurice Blanchot, bizim deneyimimizde gerçekliğin dayatmalarından azade bir dünyaya en yakınsayan şeyin sanatın yaratım dünyası olduğunu belirtmektedir. Blanchot sanatçının "hayali olanın efendisi olduğu için bir hareketsizlik haline tabi göründüğünü" yazmaktadır. "Hakikat şu ki sanatçı eylemi mahveder, gerçekdışı olanla uğraştığından değil *bütün* gerçekliği bize erişilebilir kıldığından." Blanchot'nun argümanı hayali olanın alanında kişinin her şeyi yapıp bozabileceğidir –ve hiçbir sanat biçimi bunu evlerimize çizgi film animasyonlarından daha canlı biçimde ve ısrarla getirmez.

Gerçek yaşam zorlu iştir çünkü bir sürü şey yapmak istediklerimizin önüne geçer. Çizgi filmlerdeki yaşam gerçekliğin engellerini –beden ve zihinlerimizin yanı sıra fiziksel ve toplumsal dünyaların kısıtlamalarını– kaldırarak bizi çaba göstermeksizin herhangi bir şeyi yaratabileceğimiz ya da yok edebileceğimiz, Rameau'nun açlık, can sıkıntısı ve pişmanlık öcülerinin buharlaşıp uçtuğu bir dünyaya davet eder. Kediler, ördekler ve insanlar kolaylıkla ve fütursuzca, vicdan ya da mantığın keyifsiz parmak sallayışıyla engellenmeden dilimlenebilir, şişirilebilir, gerilebilir, patlatılabilir, yakılıp dövülebilir.

Homer'in tembelliğinin manik bir aşırı etkinlik haliyle mutlu mesut bir arada varolabilmesi bu şekilde olur. Homer eğitim ya da deneyimin sinir bozucu zorunlulukları olmadan bir astronot, rock yıldızı, berduş ya da mafya üyesi olabilir. Homer tembel ile çizgi film arasındaki asli yakınlığın –hiçbir şey yapmak zorunda olmadan her şeyi yapabileceğin düşleminin– ete kemiğe bürünmüş halidir.

The Simpsons bölümleri çoğunlukla Homer'in hareketsizliğe duyduğu utanmazca arzuya ve bu arzuya erişmek için kat ettiği komik biçimde dolambaçlı yollara odaklanır. Sakatlık maaşı alabilmek için hastalıklı biçimde obez hale gelip yaşamını upuzun bir mantık ve amaçtan feragat edişe büründürür. "Treehouse of Horror" bölümlerinden birinde galaksiler arası yapışkan maddeyi mideye indirmesinin ardından safi tüketimin vücut bulmuş hali olan doymaz bilmez, yamyam bir kütleye dönüşür.

Homer, Georges Bataille'ın tasavvur ettiği Egemen İnsan'ın pop kültürde beden bulmuş hali gibidir. Egemen İnsan, arzunun hemen boşalımı adına "gerçeklik ilkesinin" geciktirilmiş doyumlarının reddiyle güdülenen yeni bir "saf harcama" ekonomisinin bedenselleşmiş halidir. Tüketme istemi, üretme istemini tek lokmada yutar. Simpsons karakterlerini saran parlak, belli belirsizce pisuar parıltısına sahip sıcak renkler, Duff marka bira ve Lard Lad donutlarının sınırsız bolluğunun ihsan ettiği saçmalık Nirvana'sının atmosferik bir tür benzeridir. Bunlar kendinden hoşnut banliyö dekadansının, kolay doyum ve alışıldık israf peyzajının renkleridir.

Bu durum dizinin belki de neden çoğu zaman Homer'in tetiklediği apokaliptik çevre olaylarına bu kadar düşkün olduğunu açıklar *The Simpsons*'ın en tavizsizce nihilist bölümlerinden birinde, Homer'in kendi çöpünden kurtulmaya duyduğu isteksizlik onu Springfield Temizlik Hizmetleri Yetkilisi seçimlerine girip seçimi kazanmaya teşvik eder. Homer belediye toplantılarındakileri "Bunu Başkası Yapamaz mı?" ("Neden Yapmalıyım ki?" sloganının hoş bir versiyonu) sloganıyla kendi yanına çeker.

Homer'in gevşekliği ve savurganlığı kasaba halkı arasında salgın hastalık gibi yayılır; artık kasabanın temizlik hizmetleri sadece çöpü değil kişisel bakıma yönelik herhangi bir ihtiyacı da bertaraf eder. İlham alınmış kolektif bir yurttaşlık tembelliği düşleminde, apoletli denizci giysileri içinde adamlar bir anda ortaya çıkıp gömleklerinin önündeki sosu siler ve ihtiyatlı bir şekilde eskiden zulaladıkları pornolardan kurtulur.

Homer'in çözümüyse kontrol altına alması için seçildiği atığı çoğaltmanın ötesine geçmez. Makamının tam bir senelik bütçesini bir ayda harcar ve kasabanın artık kullanılmayan madenlerini Amerika genelindeki şehirlere çöp sahası olarak dışarıdan kiralayarak krizi çözer. Bütün Springfield kokuşmuş bir çöplüğe dönüşür. Kasabanın parkları, golf sahaları ve en nihayetinde Belediye Binası'ndaki yığılmış çöp gayzerlerinden atık fışkırır. Kasabanın gelecekte sekiz kilometre uzağa taşınmaktan başka seçeneği kalmaz.

Bu bölüm Homer'i dünyanın kaotik bir biçimsizlik haline dönüşünün habercisi olarak sunar. Homer'in kampanyası etkili amaçları yerine getirmeye yönelik iş halletme odaklı siyasetin alışıldık retoriğini taklit eder ama dünyayı ayakta tutan yapıları un ufak etme tehdidi barındıran bir nihilizm ve irrasyonelliği gizler.

Homer bize tembel kişiye aynı anda neden hem saygı gösterilip hem de hınç beslendiğini gösterir. Gerçeklikle yüzleşme zorunluluğuyla karşı karşıya kalan Homer, "Neden yapmalıyım ki?!" diye bağırır ve bizlerin hınç besleyerek reddetmeye zorlandığımız üşengecin o amaçsız yaşamına daha da cüretkârca dalar.

Dermansızlığından aldığı keyif yaşadığı sinirsel gerginlik, utanç ve suçlulukla zehrolan tükenmiş kişinin aksine, tembel kişinin rezilce cesareti atıl halini benimser ve çalışmayla üretkenliğin tanımladığı bir kültürde tam bir toplumsal meşruiyet bahşeden çalışkanlık ve sorumluluğu açıkça reddeder.

Chris oturmadı, çakıldı. Hantal adımlarla odaya giren Chris, oturmak dediğimiz otomatik hareketler silsilesini –dizlerini bükmek, kendini yavaşça koltuk hizasına indirmek, tercih edilen duruş ve

açıyı takınmak– gerçekleştirmeye hazır görünüyordu. Bunları yapmak yerine dizlerini bırakıverip kendini yer çekimine teslim ederek sandalyeyi ve beni sarsan bastırılmış bir şiddetle sandalyeye çöktü.

Bana şimdi öyle geliyor ki o kısacık anda Chris'in bilinçdışı, hikâyesinin sersemletici şokunu, zihninde ve bedeninde yankılanan o ani baş aşağı çakılmayı aktaracak bir yol bulmuştu. Keçe gibi saçlarını ve üzerine büyük gelen spor kıyafetlerini çekiştirerek, söyleyeceklerini duyduğumda muhtemelen şaşıracağımı belirterek yakın zamana kadar Londra'daki bir yatırım bankasında haftada 90 saat çalıştığını anlattı. Şaşıracağım konusunda yanılmamıştı; aklıma getirebildiğim bütün görüntüler arasında ancak birkaçı karşımda oturan bu ayaklarını sürüyen figürün camdan bir kurumsal sarayın koridorlarında süzülmesi görüntüsünden daha yersizdi.

Chris söz konusu banka tarafından Paris'te seçkin bir lisansüstü finans programındayken seçilmiş ve bankanın insanın iflahını kesen çalışma kültürüne dalmıştı. Sonraki iki yıl boyunca, akademi ve spordaki göz kamaştıran başarılarını nasıl biriktirdiyse, bu kez de aynı ustalıkla şirketler alıp birleştirmişti.

Ta ki 5.30'da çalan alarmı bir sabah onda her zamanki yataktan çıkıverme refleksini uyandırmayı başaramayana kadar. Chris o sabah yataktan kalkmak yerine alarmı kapadı ve karşısındaki duvara bakıp o gün işe gitmeyeceğinden emin halde uzandı. Altı saat boyunca rüyasız bir uyku ve bomboş bir uyanıklık hali arasında gidip geldikten sonra Starbucks'a ve Tesco Metro'ya gitmek için üzerine bir eşofman geçirdi. Tesco Metro'da sepetini o vakitten itibaren beslenme biçimi haline gelecek olan ve çoğunlukla arka arkaya bir dizi DVD izlerken tükettiği kutulanmış donutlar ve hazır yemeklerle doldurdu. Çenesinin altındaki gevşek et yığınını şefkatle okşayarak, "bu, işte böyle oldu," dedi rahatlatıcı biçimde tatlı bir gülümsemeyle. Omuzları, göğsü, midesi –bütün bedeni ruhuyla dayanışma içinde çökmüş gibiydi.

O günden bugüne üç ay geçmişti. İşini kaybetmiş ve tuttuğunu koparan o kişiden ürkütücü bir hızla karşımdaki kamburu çıkmış külçeye dönüşmüştü. Hiçbir şey yapmamış, hiç kimseyi görmemişti. Onu merak eden ya da endişelenen meslektaşlarıyla teması giderek azalmış ve en nihayetinde pencereli bir zarfta sözleşmesinin sona erdirildiği kendisine bildirilmişti. Bundan rahatsız olmadığını fark etmek onu şaşırtmıştı. Amerika'daki anne babasıyla yalnızca durumu anlamalarını engelleyecek sıklıkta konuşuyordu. Annesi de babası da oğullarının kaç saat çalıştığını biliyordu, bu yüzden de onunla sık konuşmayı ummuyorlardı ve Chris'in de onlara zaten önemli bir şey anlattığı yoktu.

Televizyonun yalnız pusu ve doymuş yağlarla üç ay geçmişti. "İnanabiliyor musunuz, tam bir spor manyağıydım. Şimdiyse profesyonel bir tembelim." Kendi iştahı onu şaşırtıyordu. Daha dün sabah saat 11.30 civarında günlük önerilen kalori miktarına yalnızca kahvaltıda gevrek yiyerek ulaşmıştı. "Fenaa haldeyim," dedi kelimeleri uzatarak, neşeyle. Ona formunu kaybetmeye birçok açıdan istekli göründüğünü söyledim. Neredeyse yok denecek bir meydan okumanın gölgesiyle, "Belki de hiçbir zaman o formda olmak istememişimdir," dedi.

Chris, St. Louis'nin varlıklı bir banliyösünde tek çocuk olarak büyümüştü. Artık evli olmayan anne babasının, sevgisiz evliliklerinde yaşadıkları hüsranları oğullarının başarılarının acımasızca işlenmesine kanalize ettiklerini anımsıyordu. Sürekli en yüksek notları alması, beysbol takımı kaptanlığı ve son tahlilde kazandığı Ivy League bursu, kendisinin belirttiği üzere büyük ölçüde doğduğu andan itibaren buyrulmuştu.

Benim herhangi bir yönlendirmem olmadan, 14 yaşındayken babasıyla çarşıdaki eski moda bir berber dükkânına gittiklerini ve babası elinde saç makası olan berbere oğlunun kafasının çevresinde parmağıyla bir çizgi çekerek saçını nasıl kesmesi gerektiğine ilişkin talimat verirken onu aynadan izlediğini anımsadı. Babasına, "Ama baba bu seç kesiminden nefret ediyorum," demişti. "Bir rock star gibi görünmek istiyordum, kahrolası bir deniz piyadesi

gibi değil. Babam bana bağırmadı ya da yüz ifadesini değiştirmedi, yalnızca doğrudan yüzüme bakıp şöyle dedi: 'Saçın böyle kesilecek.' Ve o andan itibaren de hayatım genellikle böyle oldu. Bana uygun görülen kesim buydu."

"Şekliniz yani," dedim.

"Şeklim."

Berberin işi bittiğinde, babasının aynadan gördüğü onaylayan gülümsemesini not etti ve her zaman en az direnç gerektiren yola bağlı kalmaya karar verdi. Zihin gözünde ya annesi ya da babası aynada gördüğü aynı onay parıltısını yaymaya hazır halde daima arkasında dolaşıp duruyordu. Buradaki tuhaf şeyse insanın salt boyun eğerek ne çok şey başarabileceğidir. Deniz piyadesi görünümü tesadüf değildi. "Bir deniz piyadesi ilerlemesi ya da ateş açması emrini alır; bunu yapmak isteyip istemediğini ya da yapması gerekip gerekmediğini merak ederek çenesini kaşıyıp durmaz. Aslında hiç merak falan etmez, sadece kendisine denileni yapar."

Chris yaşamdaki bütün görevlere de aynı kayıtsız şartsız odaklanmayla yaklaşır oldu; bir kez bile yaptığı şeyden zevk alıp almadığını ya da yaptığı şeye ilgi duyup duymadığını sormak için duraksamadı. Kendisinden ne istenildiğini biliyordu ve bu bilgi de kendisi için ne istediği sorusunu belirsiz bir süre boyunca rafa kaldırması için yeterliydi.

Ancak kendisinde ve çevresindeki dünyada ters giden bir şeyler olduğunu hissettiği anlar oluyordu. Dartmouth'a kabul bursu mektubunu aldığında, mektuba bakıp bunun hiç de onun için olmadığı hissine kapılırken çok yabancı bir panik sancısı duymuştu. "Belki de haklıydınız," dedim. "Bütün o bitmek bilmeyen sıkı çalışmaya rağmen mektubun sizinle pek de alakası olmadığını hissetmiş olabilirsiniz." İç geçirdi. "Belki de. O zaman pek açık değildi. Babam yaşamını öfkeli, annemse üzgün bir halde geçiriyor gibiydi. Bunun benimle bir alakası vardı. Mektubun onlar için bir şeyleri değiştireceğini düşündüm. Babam mektubu okuyup hafifçe sırtıma vurdu; annem mektubu okuyup elimi sıktı. Bunun harika olduğunu, inanılmaz olduğunu söylediler ve sonra yine aynı şekilde dosdoğru kendi mutsuzluk balonlarına geri döndüler."

Chris sonraki yıllarda daha da azimle kendini başarılarına başarı katmaya verdi ama anne babasının hayaletimsi mevcudiyetleri dağılıyor gibiydi. Aslında hiçbir zaman kendi arzusu olmamış ama artık başka birine de ait görünmeyen amansız bir arzuyla güdülenerek diplomalar, terfiler, bonuslar alıp duruyordu. Kör, zorlantılı, durdurulamazdı.

Bir gün bankadayken, iş yerinde olduğu zamanın ne kadar çoğunu evine gidip uyumayı arzulamak gibi garip hülyalara dalmış halde geçirdiğinin farkına vardı.

Telefon ya da birinin adını telaffuz etmesi onu bu dalgın inzivadan çekip çıkardığında korkunç bir paniğe kapılıyordu. "Bir keresinde biri iyi olup olmadığımı sordu, sanki durumumu gerçekten garipsemiş gibiydi. O öyle deyince aşağı baktım ve gömleğimin tersen sırılsıklam olduğunu gördüm. Bundan yaklaşık üç hafta kadar sonra işe gitmeyi bıraktım."

Bu küçük çaplı ruh kıyametini tetikleyen neydi? Seanslar boyunca bu soruyu evirip çevirdik, hep aynı kesin ifadeye ulaşıyor gibiydik: "Tek bildiğim durmam gerektiğiydi." "Durmam gerekiyordu" –bu cümle her tekrarlandığında benim için daha gizemli bir hal alıyordu. "Durmak" bir şekilde sekteye uğratmaktaki saf olumsuz anlamını yitirmişti. Durmak, Chris'in deneyiminde denenmemiş ve gizemli, gerçek bir etkinlik niteliği kazanmıştı.

Winnicott kendiliğin, iki temel unsur olan "varolma" ve "yapma" ile ketlendiğini öne sürmektedir. Varolma duygusu "kendini keşfetmenin ve bir varoluş hissinin tek temelini oluşturur," diye yazmaktadır. Yapma unsuru teşvik edildiğinde, varolmanın yoksullaşmasıyla birlikte ruhsal bir rahatsızlık çöker. Chris'in yapma yönündeki sinirsel zorlantısı kendini bildi bileli kendi varoluşuna yönelik bir hissin yerini almıştı. İşte giderek daha sık yaşadığı katatonik yokluk araları, yatağından ayrılmayacağının bir anda açıklık kazanması, iyi hissetmek için doymak bilmeden yemek yemesi... Bunların hepsi eylemin yaşamındaki zorbalığına karşı itirazının ve nefes alan, yorulan, acıkan, yani sadece varolan bir canlı olarak kendisini tekrar bulmasına yönelik bir arzunun dışavurumlarıydı.

Uzuvları gevşemiş ve gözleri kapalı divanda uzanıyor, kimi zaman sözcükleri uzata uzata kimi zamansa onları bir aciliyet duygusuyla saçarak konuşuyor. Günlerini daha ne kadar kahrolasıca bir bebek gibi uyku ve yiyecekle doldurmaya devam edebilirdi? Starbucks, Tesco, burası; aylardır yalnızca buralara gelebilmişti. Bu durum ne zaman aciliyet kazanır? Bir şeyler yapmam gerektiğine ne zaman karar vereceğim?

Olağanüstü durumun hâlihazırda yaşandığının ve gerçekten yapmaya ihtiyaç duyduğu şeyin şu an yapmakta olduğu şey olduğunun aklına gelip gelmediğini merak ettim. Dikleşerek, "Ciddi misiniz? Yapmakta olduğum şey mi? Ne *yapıyorum* ki ben? HİÇBİR ŞEY yapmıyorum!" dedi.

Karşılık vermedim ve sessiz kaldık. Seans sona erdiğinde gülümsediğini gördüğümü sandım.

İki gün sonra aylardan sonra ilk defa süpermarketten daha uzağa gittiğini söyledi. Planı koşu parkuruna gidip tekrar eski formuna kavuşmak için ilk adımı atmaktı ama birden mükemmel bir zindelik veren Ocak güneşinin farkına varıp yürümeye başlamış ve kendini durduramamış. Haggerston, Highbury, Bloomsbury, Camden, Tufnell Park ve Heath boyunca yürümüş. Kendinden memnun bir bitip tükenmişlikle bankın birine yığılana kadar yürüyüp durmuş ve güneşin batışını izlemiş.

"Sonra kendime güldüm. 29 yaşındayım. Lisede ve üniversitede koşuyordum. Binlerce kilometre kat ettim. Dün kahrolasıca bütün yaşamım boyunca ilk kez nereye gittiğimi bilmeden yürüyüşe çıktım."

"Şu Muazzam Et Yığını"
Orson Welles

Orson Welles 58 yaşındayken, giderek daha fazla çıktığı sohbet programlarından birinde sunucu Merv Griffin'e gençliğini "yaşlı olmaya çalışarak" geçirdiğini söyler. Şimdi ise "gençmiş gibi davranmanın" vaktidir. "Ama asla orta yaşlı değil. Orta yaştan atikçe sıçrayıp çıkıyorum."

Çoğumuz yaşlanmayı yaşamın bir evresinin diğerine dönüştüğü doğrusal bir süreç olarak deneyimleriz. Welles ise yaşamı bir dizi seçici iç durum olarak görmüştür. Gençlik yaş almaktan önce gelebileceği gibi onu izleyebilirdi de, ikisi arasındaki istenmeyen geçişse kolaylıkla atlanabilirdi. Şayet bu sözler Welles'in kendi yaşamının güzergâhını bu kadar çarpıcı biçimde yakalıyor olmasaydı, yaşamın kronolojisinin bu tuhaf altüst edilişini üstünkörü bir televizyon sohbeti gibi göz ardı etmeye teşvik edilebilirdik.

16 yaşındayken Dublin'in Gate Tiyatrosu'nun kapısına dayanan ve hızla önemli rollere getirilen Orson Welles, yirmili yaşlarının başındayken Amerikan tiyatrosu ve radyosundaki en ünlü figür haline gelmiştir. 25 yaşındayken ilk filmi *Yurttaş Kane*'i çekmesi için o vakte dek emsali görülmemiş ve bir hayli kıskanılan, Welles'e sınırsız yaratıcı yetki veren bir Hollywood sözleşmesinin sahibi olmuştur. *Yurttaş Kane* ise 1950'lerden beri sürekli olarak eleştirmenlerin tüm zamanların en iyi filmleri listelerinde başı çekmektedir.

Yeniyetmelikten henüz çıkmış Welles, çoğunlukla son yıllarını yaşayan saygıdeğer asilzadelere ayrılmış türden bir statü edinmiştir. Fakat 58 yaşında Merv Griffin şova çıktığında, uzunca bir

süredir film finanse edip üretme meselesinde riskli Kendin Yap yaklaşımını gönülsüzce uygulamaktaydı. Welles'in bu günleri daha çok yirmili yaşlarındaki istekli, hırslı yönetmenlerin yaşadıklarıyla ilişkilendirilir.

İlerlemiş yaştaki parlak başarılar, yerini genç Türk'ün metin mücadelelerine bırakmıştır. Welles son dönemlerinde ürettiği film makalesi *F For Fake*'de en yukarıdan başlayıp aşağılara doğru ilerlediği esprisini yaparken isabetli bir yorumda bulunmuştur. Welles'in hızla alev alan yaşam ve kariyerinde eksik olan şey, yerleşik ününün istikrarlı ve sürdürülebilir biçimde pekişmesini sağlayan bir orta yaş dönemidir. Welles kırklı ve ellili yaşlarını devirmiş olabilir ama sözünün arkasında durarak hiçbir zaman orta yaşlı olmamıştır. Film çekmeye devam etmiş ama Hollywood ürünlerinin o randımanlı çarkına ayak uyduramamıştır; arka arkaya evlenip baba olmuş fakat hiçbir zaman alışıldık aile yaşamına kendini verememiştir.

Welles'in devasa gölgesinin üzerine düştüğünü hissetmeden Welles'in yaşamı ve eserleri hakkında bir şeyler öğrenip yazmak güçtür. Welles'in aldığı yaratıcı risklere, finansal hovardalığına, doymak bilmez gezme tutkusuna, aşırı içki, seks ve yiyecek tüketimine kendi orta yaşlı halimin kalbinden kafa yoruyor ve yaşamımın olaysızlığı karşısında tuhaf bir utanç duyuyorum. Erken başlanan günler, dakikası dakikasına belirlenmiş seans dizileri, analitik koltuğun hareketsiz sakinliği, eylemden ziyade düşünmeye adanmışlık ve psikanalistin günlük deneyimini oluşturan her türlü ritüel ve tavır bu kadar hacimli bir yaşamın karşında çok küçük görünebilir.

Welles benim şu anki yaşımdayken, Gare d'Orsay'ın dev harabelerinde doğaçlama bir şekilde *The Trial*'ı çekiyordu. İki yıl sonraysa *Chimes at Midnight*'ta Falstaff olarak kendi dokunaklı biçimde hüzünlü performansını yönetiyordu. Bu filmin sanatsal niteliği, hareketsiz görüntülerin bile aktardığı Welles'in karakteriyle yaşadığı derin ruhsal ve fiziksel özdeşleşmede yatıyordu. Cansız saçları ve bakımsız sakalı, artık 135 küsur kilonun yükünü

taşıyan bir doksanlık cüssesini saran siyah pelerininin kıvrımları Falstaff ve Welles'i birbirine benzer şekilde damgalamış kuvveti kayda geçirir.

Welles'in IV. Henry'sini oynayan John Gielgud bir egzama salgınının Welles'i film çekme sürecinde ellerini yıkamaktan nasıl alıkoyduğunu belirtmiştir. Welles bu sırada belinin desteklenemez genişliği nedeniyle safra kesesiyle ilgili bir rahatsızlıktan da mustariptir. Metot oyuncularından oldum olası nefret etmiş olsa da *Chimes at Midnight* filmi onu hükmen bir Metot oyuncusu yapmıştır –Falstaff'ın zorlu yaşamının yıkıntıları Welles'in kendi yaşamınınkilerden ayırt edilemez hale gelmiştir.

Simon Callow eksiksiz biyografisinin üçüncü cildinde, Welles'in oyuncu yönetimini yeterince hızlı kavramayı başaramayanlara duyduğu öfkeli sabırsızlığa değinmektedir: "Welles'in asla tahammül edemediği tek şey yavaşlıktı."

"Yavaşlık" bir bakıma orta yaşla aynı anlama gelmez mi? Orta yaşlarımıza geldiğimizde yaşam ve karakterlerimiz daha tahmin edilebilir hale gelir, alışkanlıklarımız ve davranış biçimlerimiz iyice kök salıp pek değişmez olur. Bu da bizim sürprize ve bir yönetmen olarak Welles'in eserlerine güç sağlamış ani yaratıcı enerji ve ilham patlamalarına açıklığımızı azaltır. Welles'in önerisine istinaden yavaş olmak demek dinlemek, işlemek, seçenekleri gözden geçirmek için birkaç dakika ayırmaktır. Bu yaklaşımla ilgili sıkıntıysa diğer kişi Welles'in olduğu yere geldiğinde ânın geçip gitmiş olmasıdır. Yavaşlık onun akışında bir kesintiye neden olarak yaratıcı sürecin kusursuz devamlılığını bozar.

Öte yandan gençlikse spontan, heyecan verici, pervasızdır. İtkilere kafa yorma yerine onların boşalımı için ânın dalgasının onu alıp götürmesine izin verir. Bu bakımdan Welles gençliğinden hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Dediği gibi gençlik yıllarını "yaşlı olmaya çalışarak" geçirmiş olabilir ama bundan daha gençliğe özgü ne olabilir ki? Welles'i neredeyse diğer her gençten ayırt eden şey, yaşlı olmak için duyduğu bu delice arzunun gerçekleşmiş olmasıdır. Özgeçmişi 25 yaşındayken onun yaşındaki son derece hırslı

bir adamın özgeçmişini üç kez değilse bile iki kez doldurmaya yetecek kadar dolu ve genişti.

Welles'inki kadar parlak bir alev düz, ortalama bir yaşam yakıtı olması için evcilleştirip dizginlenmeye izin vermez. Kimi zaman orta yaş dediğimiz bıkkınlığın hafif titreşimine, kaybedilmiş idealler ve sefil bir uzlaşmaya indirgenemez. Bunun yerine bedeni ve ruhu şişkin, bitip tükenmiş, hantal bir Falstaff boyutuna ulaşana dek önüne çıkan her şeyi daha da amansızca tüketmeye kararlı hale gelir.

Welles'in alevi belli ki en başından beri parlaktır. Şahsına münhasırlığı dünyaya gelir gelmez, hatta belki de öncesinde belirlenmiştir. Yorulmaz bilmez bir sanat hamisi ve Kenosha Eğitim Kurulu Başkanı olan annesi Beatrice oğlunun şaşırtıcı erken gelişimini hemen anlayıp bu gelişimi özenle beslemiştir. Welles daha konuşmadan ona Shakespeare okumuş; onu şiir, müzik ve tumturaklı sohbetlerin havasına gark etmiştir.

Beatrice o zaman için ölümcül bir hastalık olan uzun ve acı verici bir sarılıktan sonra öldüğünde, 9 yaşındaki Orson annesinin onun için amaçladığı özel kaderi yerine getirme sorumluluğunun ona düştüğünü hissetmiştir. Bu noktadan sonra Welles'in saplanıp kalacağı sürekli ve aman vermez baskı halini tahayyül etmek güçtür. Welles annesi hayatta olduğu sürece onun yansıttığı ideali değiştirebilir ya da bu ideale meydan okuyabilir, hatta bu ideali reddedebilirdi bile ama annesinin ölümü bu cezalandırıcı ideali onun iç gerçekliğinin kalıcı bir özelliği kılmıştır. Welles sonsuza dek yeterince şey yapmamış ya da yetmemiş olmanın utancına terk edilmiştir. Warhol bu açmaza arzuyu yok ederek karşılık vermişti; Welles ise çekilmezcesine bıkkın ve hantal hale gelene dek arzunun peşinden amansızca gitmeyi tercih etmiştir.

Welles'in dışarı yansıttığı abartılı kendine güven ve otorite, yalnızca düzenli aralıklarla deneyimlediği depresif çöküşlerinde değil en çok acı verenleri kronik astım ve egzama olmak üzere ona yaşamı boyunca eşlik edecek somatik illetlerle de dışa vuru-

lan yoğun bir kırılganlıkla gölgelenmekteydi. Deri ve nefes içeriyi dışarıdan ayıran zarlardır. Bu zarların ikisi de Welles'de aşırı inceydi. Son tahlilde ne dehası ne amansızlığı, ne insanüstü faaliyet seviyesi ne de heybetli ve giderek genişleyen cüssesi alttaki iltihap akıtan yaraları gizleyebildi.

Genç Orson'un babanın disiplininin koruyucu sınırlarından mahrum olması durumu kötü etkiledi. Babası Dick, annesinin Orson 4 yaşındayken ayrıldığı, oğlunun yaşamında olmayan alçak bir herif, bir mucit ve işlev gösterebilen alkolik bir playboydu. Şefkatli olduğu kadar etkisiz de olan Dick, Orson'u annenin yoğun idealleştirmesinden en azından kısmen de olsa koruyabilecek temkinli bir gerçekçilik katmanını araya koyamadı. Üstelik anne ve oğulun dikkatini dağıtacak sağlam bir kardeşler arası rekabet de yoktu. Orson'dan on yaş büyük ve disipline sokması güç olan erkek kardeşi Richard Jr., Orson daha bebekken yatılı okula postalanmıştı. Annesinin gözünün önünden bir kez gidince, zihninden de büyük ölçüde çıkmış olmalı ki anne böylece kaynaklarını tamamen Richard'ın küçük kardeşi Orson'a vermiştir.

Welles doğumundan itibaren annesinin onu mükemmel kılmayı amaçlayan saplantılı projesine dahil edilmiştir. Welles'in ikinci filmi *Muhteşem Ambersonlar*'ın (1942) giriş kısmı, bu tuhaf çocuk yetiştirme biçiminin Welles'de yol açmış olabileceği kendinde hak görme ve kanun tanımazlıktan oluşan içsel atmosfere atıfta bulunmaktadır. At arabasıyla kasaba halkını yıldıran, kasabanın sakini bir çocuğun babasına saldırmış olan büyük Amberson kabilesinin evladı, uzun ve şekil verilmiş altın bukleleri, anne babasının korkunç bir İskoç aristokrasisi düşlemiyle fırfırlı kadife ceket ve etek giydirdiği, elinde bastonuyla küçük George Minafer kibirle dimdik ayakta durup büyüklerinin yarım ağızla geveledikleri azarlara duyduğu büyük kayıtsızlığı göstererek onlara sırtını döner.

Çocuğun istisna olarak, sınır ve kısıtlamalardan muaf biçimde yetiştirilmesine dair tuhaf biçimde rahatsızlık verici bir imgedir bu. Ayrıca Welles'in kendi otoportresine bir dokundurma oldu-

ğu da muhakkaktır. Callow "Herhangi bir kısıtlama, zorunluluk, sorumluluk ya da mecburi görev biçimi onun için tahammül edilemezdi; onu klostrofobik ve yıkıcı kılıyordu," diye yazmıştır. Yetişkin George Minafer evleneceği kadının ona kendi parasını kazanmasında ısrar etmesiyle şok olur. Minafer müstakbel eşine, sürmeyi amaçladığı serbest yaşamın "bulaşık yıkamak, patates satmak ya da hukuk davalarına bakmaktan" çok daha "onurlu" olduğunu söyler.

Welles'le yapılan mukayese bir açıdan isabetsizdir. Genç George çalışmaya ikna edilemezken, genç Orson ise kendisini çılgıncasına sahne, radyo ve sinema arasında koşturmaya vererek çalışmaya ara vermeye ikna edilemez. Fakat aralarındaki tezat daha derindeki ve daha incelikli bir yakınlığı gizler. Aralarındaki ortak nokta derinlere giden bir kendinde hak görme duygusudur: orta yaşın yolsuzluğuna, ödeme yetisi, istikrar ve saygınlık gibi orta sınıf amaçlarına yönelik istikrarlı, gayretkeş bir harekete karşı layıkıyla aristokratik bir nefret.

Welles'in genç erişkinlik dönemi tüketim toplumu ve benlik idealinin "yapabiliriz!" olarak adlandırdığım sloganının giderek her yerde hazır ve nazır oluşunun ortaya çıkışıyla çakışmıştır. Söz konusu slogan ebeveynlik el kitaplarından pop psikolojiye, reklamcılıktan sınıflara kadar her yere yayılmıştır. Gördüğümüz üzere bu durum derin yetersizlik ve utanç duyguları uyandırmaya meylederken, hırs, arzu ve yetiler üzerindeki bütün kısıtlamaları nefretle görmemizi teşvik ettiği için aynı şekilde bir kendinde hak görme duygusu da ortaya çıkarabilir. "İyi şarap,", "lezzetli yemekler," "güzel kadınlar"... Welles de Rameau gibi haz arayışına herhangi bir şekilde müdahale edilmesine öfkelenir.

Welles bilhassa büyük bir benlik idealinin varisi ve kurbanı olmuş gibi görünmektedir. Bu benlik ideali hem onun hudutsuz yaratıcı başarısının mahmuzu hem de muazzam duygusal ve fiziksel kırılganlığının kaynağıdır. Kamusal benliğinin abartılı şişkinliği, mahrem benliğinin felaket getiren sönüşünden kıl payıyla ayrılmıştır.

İnsanın kendi güçlerinin sınırsızlığına inanması, gerçekliğe istinaden son derece özel bir ilişki doğurur; söz konusu bu ilişki Welles'in Mercury Tiyatro Kumpanyası için Broadway'de 1937 yılında sahnelediği ve oyuna adını veren rolde kendisinin olduğu Marlowe'un *Dr. Faustus* oyununda açığa çıkmıştır. Welles de Faustus gibi hevesli bir sihirbazdı –hem kelimenin dar anlamıyla mest olmuş izleyicilere yaşamının çeşitli dönemlerinde sahnelediği sihirbazlık numaralarıyla hem de daha geniş anlamıyla yaşam ve sanatı birçok sihirbazlık numarası gibi yürütmesi bağlamında.

Sihirbaz tuhaf biçimde aldatıcı bir kendinde hak görme hissi yayar. Onun da Tanrı gibi, gerçekleşmesi için arzusunu belirtmesi yeterlidir. Onun lafı üzerine şeyler açıklanamaz biçimde belirip kaybolur. Sihirbaz belki de bizim için çocukluk düşlemlerinin en temelini, gerçekliğin bezdirici zorunluluklarından kurtulma düşlemini yerine getirir. Eğitimin en temel görevlerinden biri çocuklara bu zorunluluklara karşı saygı aşılama ve bunlara meydan okumanın beyhudeliğini göstermektir. Sihirbazın uyandırdığı neşe bu hain dersi kaygısızca alaşağı etmesinde ve gerçekliğin bize engel teşkil etmesine gerek olmadığı yönündeki yıkıcı teminatta yatar.

Faust mitinin hayata geçirdiği düşlem budur. Marlowe'un versiyonunda Faustus'un sihirli sözleri Mephistopheles'i çağırır. Mephistopheles'in ilk sözleri ise "Peki Faustus benden ne istiyorsun?" olur. Şeytan'ın hizmetçisi kendisini çağıran kişiyi arzusunu kısıtlama olmadan söylemeye davet ederek varlığını ilan eder. Faustus şöyle cevap verir:

> Senden ben yaşadığım müddetçe
> Faustus'un emredeceği her şeyi yapmanı istiyorum
> Bu ister ayın gökyüzünden düşüvermesi
> İsterse de okyanusun dünyayı kaplaması olsun.

Fizik ve ahlakın kısıtlamalarından azade bir dünya düşlemi hem şeytanca ahlaksız hem de çocukçasına masumdur –çağlar boyunca hayal kurmuş çocukların evrensel arzusudur.

Welles'in gençliğindeki yaşamı bu arzu gerçekleştiğinde neler yaşandığından bahseder gibidir. Welles de Faustus gibi muhtelif sihirli bilgi türlerini elde etmeye yönlendirdiği vahşi ve tehlikeli bir enerjinin denetimindedir. Yine Faustus gibi her şey sırf o öyle istedi diye ayağına geldiği için bütün o çılgıncasına çabalarının bir duman perdesinden ibaret olduğu izlenimini verir. 16 yaşında Dublin'de görünmesinin ardından Dublin'deki en ünlü sahnelerden birinde oynar. H. G. Wells'in *Dünyalar Savaşı*'nın abartılı bir uyarlamasının yayını radyoda yapar yapmaz uzaylı istilasının bilim kurgusal saçmalığı on binlerce dinleyici için dehşet verici bir gerçeklik kazanır. Çoğumuz için can acıtıcı derecede zorlu ve belirsiz olan arzularımızdan bu arzuların gerçekleşmesine geçiş, Welles için en önemsiz şey gibi görünmektedir.

Faustus'un Tanrı'nın kozmik düzenine meydan okumasının onu doğrudan cehennem alevlerine göndermiş olduğunu anımsamakta fayda var. Oyundaki en dokunaklı ansa kötülüğün vücut bulmuş hali Mephistopheles'in Faustus'un lanetlenme yolculuğuyla merhamete gelmesi ve onu bu eşikten çekip almak için çağrıda bulunmasıdır:

> Ah Faustus, şu baygınlık geçiren ruhuma dehşet saçan
> Ehemmiyetsiz isteklerini bir kenara bırak.

Welles'in yaşam hikâyesini okuyunca ruhunu satmaması için ona da aynı beyhude çağrıyı yapmak çekici gelir, üstelik başına musallat edeceği günbegün artan felaketler yüzünden de değil sadece. İsmi ticarileşmeye taviz vermeyi reddetmekle müsemma bir adam için bu kibirli ve yanlış bir öğüt gibi görünebilir. Welles sanatsal dürüstlüğünden hiçbir suretle taviz vermemiştir (en azından asıl uğraşı olan yönetmenlikte yapmamıştır bunu; oyuncu olaraksa bazı bağışlanamaz kötülükte filmlerde oynamıştır) ancak zengin bir iç yaşama sahip olmayı benliğinin kalabalıkları hoşnut eden bir performansıyla takas ederek ruhunu daha incelikli bir anlamda satmış olması mümkündür.

Duruşu, jestleri ve sen tonu onunki kadar kolayca tanınan, inatla kendine benzeyen pek fazla kamusal figür yoktur. Fakat Welles'in bu benzersizliği kendisini geliştirmek uğruna değil başkalarının alkış ve takdirini elde etmek için duyduğu çaresiz ve doymak bilmez açlıkla şekillenmiştir. Peter Conrad'ın ileri sürdüğü üzere büyümek Welles için acı vericiydi çünkü büyümek yetişkinlerin "hayranlığından" vazgeçmek anlamına geliyordu. Welles'in sahne becerilerinin olağanüstü ustalığı, sinema çekimlerinin ürkütücü kompozisyonu ve sesi hipnotik biçimde kullanması eleştirmenlerin hem gözlerini kamaştırıyor hem de onlarda şüphe uyandırıyordu. Bu türden gösterişli bir ustalığın onarılması mümkün olmayan bir içerik cılızlığını gizleyip gizlemediğini mütemadiyen merak etmişlerdir.

Söz konusu bu şüphe, şaşırtıcı biçimde Welles'in dört dörtlük bir biçimde hayata geçirilmiş ve dünyada en çok övülen eseri *Yurttaş Kane*'e istinaden kendini göstermiştir. Filozof Jorge Louis Borges, filozofluğuna nazaran daha az bilinen film eleştirmenliği kılığında, bu filme ilişkin kısa ve filmi eleştiren bir yazı kaleme alarak filmi "fazla devasa, bilgiç, sıkıcı" olmakla kıyasıya eleştirmiştir. Borges bu yazısında Welles'in parçalı hikâye anlatma biçimine odaklanır. Film "boğucu bir şekilde, durmak bilmeden" medya devi Charles Foster Kane'in yaşamından parçalar sunar ve "bizi bu parçaları bir araya getirip onu yeniden inşa etmeye davet eder."

Bunun sonucunda ortaya çıkansa Kane'nin "bir taklit, görünümler kaosu" olarak portresidir. Yazar G. K. Chesterton'dan ödünç alınmış ünlü bir ifadeyle, Borges filmi "merkezi olmayan bir labirent" olarak adlandırmaktadır. Bu inceleme yazısının dokunaklı tonu Borges'in filmi izleme ve kendi hikâyelerini okuma deneyimleri arasındaki çarpıcı yakınlık karşısında duyduğu rahatsızlıktan ortaya çıkmış olabilir ama bu yazı *Yurttaş Kane* ve genel anlamda Welles'e yöneltilmiş ez zorlayıcı eleştirinin özlü bir tür ifadesi haline gelmiştir. Bu eleştiri her şeyden evvel Welles'in kendisi olarak değil de yalnızca başkalarının düşlemleri vasıtasıy-

la görünür olması bakımından Kane'le özdeşleşmiş boş bir araç olmasıyla ilişkiliydi. Welles'in kendisi de Kane gibi izleyicilerinin parçaları bir araya getirip yeniden inşa etmeye davet edildiği karmakarışık bir fragmanlar mozaiğiydi.

Faustus, büyük düşmanı Darius'u katledişini İmparatorluk mahkemesi izleyebilsin diye Büyük İskender'i ölümden geri getirdiğinde, İmparator'a gördüklerine kendini pek kaptırmaması uyarısında bulunur. Canlılara benzerlikleri ne kadar tekinsiz de olsa "varlıkları somut değildir, gölgeden ibarettirler." Welles büyücüye, saf seyircilerini kandırmak için yoktan beliriveren diğer canlı ağırlıksız yanılsamalar gibi, sanatçı için bir model olarak başvurmaktan asla vazgeçmedi. İkisi de bu hayali gölgeleri çağırmak ve bunu rastgele bir kolaylıkla yaptıkları görünümü vermek için muazzam bir disiplin ve yöntem rezervi kullanır.

Başka bir deyişle sanatçı her şeyi yapabilen, kendi gerçekliğini yaratma ilahi yetisine sahip olup aynı zamanda başkalarının gerçekliğini el değmemiş halde bırakarak hiçbir şey yapmayan bir figürdür. Hayal gücünden beslenen üretkenliği aktif dünyanın bakış açısından bir zaman ve kaynak israfı, sanat yapmaktaki manik enerjisiyse kendine düşkün bir tembellik gibi görünür.

Welles'in Mercury Tiyatrosu'nun 1937'deki *Julius Caesar* yapımındaki sahne yönetmeni olan Howard Teichmann, ki Welles henüz 21 yaşında olmasına rağmen tiyatroda büyük bir isimdi, bu ikiliğin canlı bir imgesini sunar. Teichmann'ın söylediğine göre Welles tiyatronun ana koridorunda bulunan bir masaya oturup mikrofona talimatlar fısıldarmış. Bu çalışma masası yemek masası işlevi de görüyormuş. "Acıktığında birilerini dışarı gönderirdi ve ona biftek, patates kızartması, dondurma ve demliklerce kahve getirirlerdi; bunları büyük bir zevkle mideye indirirdi."

Oyunun provaları Welles'in yeniyetmelikte kalmış biyolojik saatinin ritmine göre ilerliyordu; bu da provaların çoğu zaman gece geç saatte başlayıp sabahın erken saatlerine kadar devam etmesi anlamına geliyordu. Aslına bakılacak olursa Welles'in erken erişkinliği en heyecan verici yeniyetme erkek fantezilerinin gerçekleş-

mesi gibi gelişmiştir. Genç erkeklerin genellikle yatak odalarının yalnızlığında kurdukları hayallerde tatmin edilen doymak bilmez iktidar, yiyecek, seks, ün, sınırsız yaratıcı özgürlük iştahları Welles'in durumunda gerçek dünyada tamamen tatmin edilmiştir.

Böylelikle yetişkinliği, arzuları dünyanın emrine verilen bir büyücünün uçsuz bucaksız oyun alanı olan çocukluğunun o müphemce büyülü atmosferine bürünmüştür.

Welles Amerikan kültürel arazisinin tiyatro, radyo, sinema ve en nihayetinde siyasi gazetecilik ve hitabet gibi geniş alanlarını fethederken, bu alanların her birinde bir yandan da o heybetli mevcudiyetini sürdürmekteki becerisi bütün numaraları arasındaki en gözü pek numarası gibi görünmekteydi. Callow, "tamamen niceliksel bir düzeyde bakılacak olursa Welles'in üretkenliğini kavramak neredeyse imkânsızdı," yorumunda bulunmaktadır. Welles'in yine böyle çılgıncasına etkinlikler yürüttüğü bir dönemde, bir muhabir Welles'in Verne'den ilhamla ortaya koyduğu *Around the World*'ü Broadway'deki Adelphi Tiyatrosu'nda 1946'da sahnelediği sırada yaptığı diğer muhtelif işlerin çetelesini tutmuştur. Oyunun sahnelendiği süre boyunca Welles oyunu yönetmesinin ve oyunda yer almasının yanı sıra akşamın erken saatlerinde sahneye çıktığı Copacabana kulübünde bir gösteriye başlamıştır; bu da kendisinin bulunduğu kısımları *Around the World*'ün ilk sahnelerinden çıkarmasını gerektirmiştir. Welles kulüpteki bir gösteriden sonra oyundaki çeşitli rollerini oynamak üzere Adelphi'ye koşuyor, "sonra da geç vakitteki iki gösterisi için aceleyle Copa'ya geri dönüyordu." King Lear'ı ise *Around the World*'ün gündüzleri oynanmadığı öğleden sonraları icra etmeyi ayarlamıştı ve Shakespeare'in tarihsel oyunlarını epik biçimde bir araya sıkıştırdığı *Five Kings*'in yeniden sahnelenmesi için planlarını hayata geçirmeye başlamıştı. Provalar ve performanslar arasında, Cuma geceleri okuduğu yarım saatlik radyo dramalarının senaryolarını tasarlayıp oluşturmak ve Pazar günkü radyo dersini yazmak için gerekli vakti buluyordu.

Bu başa çıkılmaz aşırı etkinlik ne anlama geliyor olabilir? Welles hem yaratıcı projelere yaptığı şahsi yatırımlar hem de günlük müsrif harcamalarıyla birikmiş devasa borçlarını ödemek için sayısız taahhüdü üzerine alırken, yalnızca şu soruyu sormak gerekir: Welles nasıl olup da bu kontrol edilemez harcama ve aynı oranda kontrol edilemez aşırı genişleme döngüsüne sıkışıp kalmıştır?

Bu iki aşırılık biçiminin de Welles'in kendilik imgesi üzerinde şişirici bir etkisi olmuştur. Coşkun yaratıcı hırslarını gerçekleştirmek ya da hudut bilmez pervasızlığının popüler mitlerini doyurmak umuduyla aşırı harcama yapmıştır. Kendi omuzlarına aşırı yük bindirerek hem sahne arkasında hem de izleyicilerinin önünde kendisinin farklı versiyonlarını çoğaltmıştır. Bu kadar çok sayıda farklı projeyi üzerine alarak sahnede, ekranda, radyoda, gazetede her biri doldurulması gereken daha da geniş alanlar açmış ve kendi içindeki boş alanla ne yaptığını çarpıcı bir şekilde dışsallaştırmıştır.

1962'de kendisiyle röportaj yapan Jean Clay'in ısrarlı sorgulamalarıyla hüsrana uğraması üzerine, kendisini benliği "bir tür düşman" olarak gören Doğulu ve Hıristiyan mistiklere benzetmiştir. Welles sözlerine eserlerinin "tam da kendisinden çıkmasını sağlayan şeyler" olduğunu söyleyerek devam etmiştir. Bu düşüncesini basit ve kışkırtıcı bir ifadeyle belirginleştirmiştir: "Olduğum kişiyi değil yaptıklarımı seviyorum."

Welles'in "yaptığı", yani hem sahnede ve ekrandayken hem de değilken kendisinin sayısız çeşitlemesini yaratması ne ya da kim olduğuyla karşılaşmasını savuşturmanın abartılı bir yolu değil midir? "Bana soru sorulması benim için ölüm," diyerek bu mevzuyu açar. "Psikanalize son derece karşıyım. Freud insandaki şairi öldürüyor. İnsandaki tezatları öldürüyor, hâlbuki bu tezatlar insanlar için olmazsa olmaz."

Mevzubahis bu tezatlar Welles'in kendisini ve başkalarını canlandırdığı pek çok performansında vücut bulmuştur. "Kim olduğu" sorusunun boş alanı önüne göz alıcı ve hareketli görüntülerden oluşan bir ekran iliştirmiştir. Kendisini kim olduğundan

ziyade yaptıklarıyla bilmenin peşindeki Welles, kendisini sürekli dış bir bakışın nesnesi olmaya, yalnızca sayısız ötekinin ona yansıttığı bakış ve düşlemler aracılığıyla deneyimlemeye vermiştir. Bu performanslar üzerindeki perdeyi indirdiğinizde, benliğinin olabileceği yerde dehşet verici bir boşluk dışında ne kalmıştır? Belki de övülmek ve kötü şöhretli olmak Welles'in kendi varoluşunu olumlamasının tek araçları haline gelmiştir.

Bir psikanalistin kişinin kendinden kaçınmasının o bireyin yaratıcı yaşamında yaratacağı zararlı sonuçlara dair ihtarda bulunması beklenebilir. Gelgelelim Welles pek çok sanatçı gibi bizleri sağlıklı bir yaratıcılık ve güçlük bir benlik duygusu arasında kolayca ilinti kurulamadığı konusunda uyarır. Aslında Welles'in son uzun metrajı ve değeri en az bilinen filmi *F for Fake* bu türden herhangi bir ilintiyi neşeyle söküp atmaya koyulur.

F for Fake sanat ve benliğin birer yanılsama, dolandırıcılık, sahtekârlık olduğu fikri çevresinde dönüp dolaşan bir makale film. Film, Welles'in bir trenin penceresinden onu izleyen genç bir kadının bakışları altında, mest olmuş küçük çocuklara sihirbazlık numaraları yaptığı bir tren istasyonu platformunda başlar. Genç kadın Welles'e ışıldayan bir gülümsemeyle, "Bakıyorum yine eski numaralarına dönmüşsün!" diye seslenir. Bu kadın son yıllarında Welles'in yoldaşı olan genç Macar sanatçı Oja Kodar'dır. Devasa cüsseli, yaşını başını almış Welles ile kendinden otuz yaş genç, dikkat çekici güzellikteki kadın arasında ima edilen ilişki, sihirbaza her daim sorulan soruyu gerektiren anlardan ilkini ortaya koyar: Bunu nasıl oldu da yapabildin?

Söz konusu soru, film bizleri sanat eserlerinin taklitlerini yapan gerçek yaşamdaki gösterişli Macar sanatçı Elmyr de Hory ve onun biyografisini yazan hovarda Amerikalı sanat yazarı Clifford Irving'in tasarladığı bir kandırmacalar labirentine çekerken yankılanır. De Hory İbiza'da yasal sürgündedir ve onun ürkütücü biçimde aslıyla tıpatıp aynı olan modern sanat taklitleriyle zengin olmuş sanat tüccarlarından biriyle yaşamaktadır. Adada yaşayan

Irving de, de Hory'nin biyografisi olan *Fake!*'in yazarı olarak takdim edilir edilmesine ama kısa süre sonra düzmece birincil belgelere dayanarak Howard Hughes'un uydurma bir biyografisini yazdığı açıklığa kavuşur. Ancak Hughes'un kendisinin de oymuş gibi poz vermeleri için tuttuğu dublörlerini, medyanın parlak ışığına salarak takipçilerini sıklıkla kandıran bir tür üçkâğıtçı olduğu ortaya çıkar.

Bu kurguların baş döndürücü biçimde çoğalması, Welles'in New Yorklu ünlü bir oyuncu olduğu iddiasının (ki yakın zamanda hakikate dönüşecek bir yalandır bu) peşinden Dublin'in Gate Tiyatrosu'nda rol kapmak için döktüğü dillerden, binlerce safdil radyo dinleyicisini uzaylı düşmanların Amerika'yı o anda işgal ettiğine ikna eden o kötü şöhretli *Dünyalar Savaşı* radyo şakasından, sırasıyla William Randolph ve Charles Foster Kane'nin gerçek ve kurmaca yaşamları arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmasına kadar kendi kariyerinde sahtekârlığın yerini düşünme sürecini başlatır. Welles ağı biraz daha örerek, *Yurttaş Kane*'deki kodaman karakteri için asıl ilhamı Hearst'ten değil Howard Hughes'dan aldığını ortaya koyar.

Yönetmen Welles en başından beri bir düzenbaz, bir çift güvenilmez anlatıcının hikâyesinin güvenilmez anlatıcısı olarak kabul edilir. Bu birbirine dolaşmış çapraşık numaraların sonucu kişisel kimliğin, sanatın ve yaşamın bütün içeriğini tüketmektir. Welles bir noktada "Sanat dünyası büyük bir kendine güven numarasıdır," demiştir.

Sözüm ona uzmanlara, sahte sanat eserlerine kendilerinden emin bir şekilde gerçeklik atfedip gerçek olanların kökenine ilişkinse şüphe yaratmaları hususunda başvurulabilir. Welles, uzmanlar "Tanrı'nın kendi sahtekârlarıdır," diyerek güler.

F for Fake uzmanlıkla oyunbaz biçimde dalga geçişi ve kendi taklitlerini yapan baş döndürücü bir olaylar ve insanlar geçidi sunmasıyla Brexit, Trump ve "sahte haber" çağında yankıları ürkütücü bir hal almış bir filme dönüşmüştür. Bizim kendimizi kandırıp memnuniyet duyarak kalıcı ve dayanıklı olduklarını dü-

şündüğümüz bütün o siyasi ve kültürel normların ani ve kökten çözülüşünün haberini verir.

Filmin son sekansı, Welles'in Kodar'ın büyükbabasının cesedi süsü verilmiş yaşlıca bir adamı kafası hizasına kaldırıp bir kefene sarmasının ardından bir sihirbazın abartılı jestiyle kefeni çekip altında hiçbir şey olmadığını gözler önüne serdiği karmaşık bir kamera numarasıdır.

Welles bu sekansta sanatın ve kendi benliğinin boşluğunu açığa vurmaktadır ama sanatçının özündeki boşluğun açığa vurulması dehşet yaratmak yerine ustalığı sayesinde büyülü bir hafiflik anına dönüşür. Filmin bir yerinde Fransız bir tabloit gazetesinin başlığı de Hory'nin "ruhunu şeytana sattığını" söyler. Sanat eserlerinin taklitlerini yapan kişi Faustus'la aynı doğrultuda önem ihtiva eden nesneleri, kültürel statü ve maddi değeri yüksek başyapıtları "önemsiz gölgelere" dönüştürür. Ne var ki bu simya sihirbazı Faustusçu bir cehenneme göndermek yerine Wellesçi bir cennete çıkarır.

F for Fake'de sergilenen hayat dolu hafifliğin hikâyenin tümünü anlattığı söylenemez. Sihirbazlık sanat için kırılgan bir modeldir. Bir numaranın çapraşık mekanizmasındaki ufacık bir hata, hareketlerdeki inceliğin verdiği zahmetsizlik etkisinin hantal bir yerçekimsel düşüşe dönüşmesine neden olur. Welles'in izleyicisini büyülemekteki bütün becerisine karşın, Faustus'un kendisi bile ara sıra hataya ve hatta daha kötüsüne yenik düşmeden yaratıcı üretiminin hacmini bu kadar geniş tutamazdı.

Welles'in bütçesini aşma, programına uymama ve yapımcılarını uzaklaştırma yönündeki ünü arttıkça, kendi film ve sahne projelerini finanse etmekte yaşadığı güçlükler de arttı. Yaşamı giderek kaygı yüklü ve zahmetli bir jonglörlük rutinine benzedi. Film çekme, yazma, radyo yayıncılığı, oyunculuk ve aceleyle yapılan diğer şeylerden biri her an yere çakılma tehdidi taşıyordu. Çekimlerin ortasında parası biten Welles, mütemadiyen prodüksiyonu yarıda kesip Avrupa'daki film setlerinden birine gidip

aşırı ücretler karşılığında cafcaflı epiklerde figüranlık yapmak zorunda kalıyordu.

Korkunç ve sürdürülemez yaratıcı ve maddi talepler girdabına çekilen Welles, yetersizlik, daha fazlasını ve daha iyisini başarması gerektiğine dair zulmedici bir şüphe duyuyor ve bu da depresif çöküş dönemleri yaşamasına neden oluyordu. Bu türden anlar bize Welles'in manik bir tavırla aşırı etkin olarak kaçmaya çalıştığı utanç ve kendinden tiksinmenin sefil durumuna dair bir şeyler gösterir. Welles'n yavaşlığa dayanamaması belki de yavaşlığın ona kendiyle kalıp kendisi hakkında düşünmesi için zaman tanıyacak olmasındandır.

Welles'in 1938 yılında sahneye koyduğu, filmin sahne sanatıyla bütünleşmesinin öncülüğünü yapmış olan William Gillette komedisi *Too Much Johnson*, hoşnutsuz seyircilerin sahneye bir şeyler fırlatmasına neden olacak kadar kaotik performanslar sonrasında iptal edilmiştir. İşte bu Welles'in çocukluğundan beri aşina olduğu mest olmuş övgülere eşlik eden kahredici şüphenin nihai onaylanışıydı. New York tiyatrosunun boyun eğmez *Wunderkind*'inin herkesin maskarası olması için birkaç gün yeterli olmuştur.

John Houseman, Welles'in tiyatrodaki ortağı olarak onunla geçirdiği yılları anlattığı *Run-Through*'da Welles'in *Too Much Johnson* fiyaskosuna verdiği tepkiyi şöyle tarif etmiştir: "St. Regis'teki klimalı odasına çekilip etrafında 25 bin fit filmle bir hafta boyunca karanlıkta uzandı... astım, korku ve ümitsizlik onu mahvetmişti ve öleceğine ikna olmuştu." Welles'in çevresindeki diğer figürler bu tür krizlerde Welles'in kendisini maruz bıraktığı amansız kendinden nefret etme nöbetlerinden bahsetmiştir. Astımının en şiddetli biçimde ortaya çıktığı anlar da bu zamanlardır, sanki nefesi kendisine karşı beslediği nefretin bir ifadesi ve aracına dönüşmüş gibidir.

40 yaşına geldiğinde hızla genişleyen vücudunun yol açtığı sağlık sorunları çok sayıda ve kronik nitelikteydi. Eklemleri ve ayakları sürekli ağrıyordu. Ağır astım nöbetlerineyse bademciklerinin sıklıkla iltihaplanması eklenmişti. Kendinden geçmişçesine

çalıştığı dönemlerin arasına serpiştirilmiş yatağına çekildiği nadir dönemlerden mürekkep örüntü daha da kökleşmişti. Callow, "gizemli ortadan kayboluşlarının çoğunun gerçek nedeni buydu," diye yazmaktadır.

Bu birdenbire ortadan kaybolmalarda tuhaf biçimde dokunaklı bir şey, Welles'in yorulmak bilmez yaratıcı, tumturaklı dili ve kendini şişirmesinin ardında pusuda yatan entropik bir çöküş iması vardır. Welles'in görünür büyüklenmeciliği gizlenmiş bir yetersizlikle, özellikle de sahne oyuncusu olarak çalışmalarında belirginlik kazanan bir müphemlikle bir araya gelmiştir. Welles provanın her anında dikkatinin kavramsal ve pratik meselelerde olmasını garanti altına alarak genel olarak tasarım, ışık ve ses üzerindeki genel yaratıcı denetimiyle her yapımın yönetimini artırmıştır.

Welles'in bu şekilde farklı alanlara yayılması kendi rolünü prova edebilmesi için ona çok az zaman bırakıyordu, bu nedenle diğer oyuncularla ilk defa çalışabilmesi ancak provaların son aşamalarına gelindiğinde oluyordu. Söz konusu bu durum iki taraf için de muhtemelen dehşet verici bir açmazdı. Welles'in Othello ya da Lear gibi karakterleri oynadığı düşünülecek olursa, bu bütün oyunun bir yokluk etrafında sahnelendiği anlamına geliyordu. Başka bir oyuncu onun repliklerini söyleyebilecek olsa da bu Welles'in nihai zamanlaması, tonlaması ya da hareketine ilişkin bir gösterge olamazdı.

Bir aktör bile isteye kendisini ve oyuncu kadrosunu hangi nedenden ötürü performanslarında böyle müthiş bir dezavantaja maruz bırakır ki? Welles'in gözü pek marifet gösterisi ancak kendinden duyduğu kuşku ve utanç için bir kılıf olabilirdi. Sahnedeyken ve sahnede değilken kendini sergilemekteki sınırsız yetisi oyunculuğuna dair derin güvensizliklerini maskeliyordu. Seçkin bir oyuncu ve biyografi yazarı olan Callow, Welles'in oyunculuğunun retorik ve duygusal üsluplar arasında sıkışıp kalma eğiliminde olduğunu belirtmektedir. Bu üslupların ikisi de "gerçek duyguyu yadsır; içsel bir hakikati açığa vurmak yerine izleyiciyi etkilemeyi amaçlar. Bunlar duygunun yokluğunu maskelemek için tasarlanmış dış uygulamalardır."

Iago ve Desdemona nasıl namevcut bir Welles etrafında rol yapmak zorunda kaldıysa, Welles de yalnızca olmayan benliği çevresinde rol yapabiliyordu. Belki de oyuncu kadrosuyla prova yapmayı ertelemesinin nedeni, bu yokluğun farkına varabilecek duygusal duyarlılık ve anlayışa sahip kişilere bunu açık etme korkusudur. Yönetmen Richard Fleisher'ın 1958 yapımı, Welles'in savunma avukatı rolünde oynadığı Leopold ve Loeb davasının dramatizasyonu olan *Compulsion*'da Welles'i yönetme deneyimine ilişkin anlatısı bu spekülasyona biraz ağırlık kazandırır.

Welles kamerada görünmeyen diğer oyuncuyla yakından ve ters çekimler yapılmasında ısrar ediyordu. Callow "Welles bütün sahneyi sanki oyuncu oradaymış gibi varolmayan diyaloğa tepki vererek, kendi müdahalesi, çakışması, gülüşü, sinirlenmesiyle karşılık vererek oynadı, sanki tam da orada onunla konuşan biri var gibiydi." Başka bir oyuncuyla oynamaktan kaçınamadığında göz temasından kaçınıyor ve eğer bunu istemeden yaptıysa repliklerini unutuyordu. Mahkeme salonundaki sahneler çekilirken, ona hitaben konuştuğu oyuncu E.G. Marshall'dan gözlerini kapatmasını istemek zorunda kalmıştı. Bu istek daha sonra Marshall'ın yanında oturan ve yardımcı bölge savcılarını oynayan diğer bütün oyunculara da götürülmüştü. Callow, Fleischer'ı alıntılayarak, " İşte oradalardı, hepsi dizilmiş, gözleri kapalı halde dikkatle dinlemekteydiler."

Bu kaygılar, Welles'in sahne korkusu ya da buna benzer herhangi başka bir korkudan mustarip olduğuna dair hiçbir kanıt olmadığı düşünüldüğünde daha da çarpıcı görünür. Welles tam tersine çok küçük yaştan beri pek prova edilmemiş ya da doğaçlama performanslarla en ufak bir korku ya da kırılgan bir kendine güven emaresi göstermeden yüzlerce, binlerce ve son tahlilde milyonlarca izleyicinin önüne çıkmıştır. Görünen o ki korku onu tek kişilik bir izleyici önünde vuruyordu. Güvenli bir mesafeden onu izleyen büyük izleyici kitleleri sihirbazlık hileleriyle büyülenebilirdi. Bu hilelerin ötesini görme tehdidi taşıyansa tek, duygusal açıdan uyum sağlamış bireydi.

Welles çılgınca aşırı ürettiği gibi tüketiyordu da ve muhtemelen nedenlerin bir kısmı aynıydı. Yiyip içmekte ve ilişkiye girmekte aşırıya kaçıyordu; hem kendisinin hem de başkalarının paralarını serbestçe harcayıp iki taraf için de hesabına muazzam borçlar biriktiriyordu. 1946'da *Around the World*'ün sahnelenmesi, "büyük müzikallerin genellikle yüz bin dolara mal olduğu bir zamanda" destekçilerine üç yüz bin dolara patlamıştı. Oyunu inceleyen Wolcott Gibbs oyunun teknik karmaşıklığı ve büyük oyuncu kadrosunun "*Around the World*'ün maliyetini tam anlamıyla fahiş kıldığını" belirtmiş ve sözlerine "para kazanması muhtemel olmayan bir girişimin hiç şüphesiz o zengin, alışılmadık zihin için neredeyse karşı konulamaz bir büyüsü olacağını" ileri sürerek devam etmiştir.

Gibbs'in yorumu sıradan görünebilir ama yaratıcılık ve yıkıcılığın Welles'in kariyeri boyunca nasıl sıklıkla birbirini gölgeler göründüğünü zekice ortaya koymaktadır. Welles'in yaratıcı başarılarını mahvedenin özyıkıcı eğilimleri olduğunu ileri sürmek bu ikisi arasındaki daha müphem ve karmaşık ilişkiyi ıskalar. Welles'in yıkıcılığın yaratıcı potansiyelinden, yaratıcılığın da yıkıcı potansiyelinden büyülendiği aşikârdı.

Gerek Broadway gerek Hollywood sanat ve sanatçıdan belli bir sorumluluk talep eder. Kabaca konuşmak gerekirse, kişinin popüler ahlakı ya da zevk standartlarını rencide etmemesi, yerleşik anlatı ve jenerik teamüllerinden çok uzaklaşmaması gerekir. Bu ahlaki ve estetik sorumluluklar, kişinin kendisine verilmiş bütçeyi aşmaması yönündeki maddi sorumlulukla birlikte gelir. Sanatçı temel bir ekonomik ilke doğrultusunda tüketilecek bir nesne üretmektedir. Bu nesne maliyetinden daha fazla para kazandırmalıdır. Destekçiler yatırımlarının getirisini görmelidir.

Welles'in zorlantılı biçimde kafa tuttuğu sorumluluk sahibi, "orta yaşlı" popüler sanat fikri budur işte. Bu fikir, kapitalizmin büyüme ve genişleme amaçlı yatırım ya da dediğimiz gibi sağlıklı bir getiri yönündeki temel ilkesinden köken alır. Bu açıdan bakıldığında, Gibbs'in para kaybetmek için tasarlandığı belli, garipliği ortada şov fikri açıktan açığa tehlikeli görünmeye başlar.

Bu durum akla Georges Bataille'ın "genel ekonomi" kavramını getirmektedir. Geleneksel ya da "kısıtlı" ekonomide yatırımlar daha fazla yatırım yapılmasını ve daha fazla büyümenin gerçekleşmesini kolaylaştırmak için artmış biçimde geri dönerken, genel ekonomideyse ne yatırım ne de getiri vardır, yalnızca saf, sınırsız bir harcama ve israf söz konusudur.

Welles ve Bataille arasında muntazam bir uyuşma olduğunu ileri sürmek abartılı olur. Gelgelelim Welles'in sağlıklı getirilerin orta yaş ekonomisine karşı ısrarlı saldırılarında Bataille'ın yankısını ıskalamak güçtür. Mercury Tiyatrosu'nun ilk yıllarında hâlihazırda mesleki bir risk olan bu türden saldırılar, Welles'in 1942'de Amerikan Ülkeleri İlişkileri Ofisi'nin verdiği görevle pan-Amerikan birliğini teşvik edecek bir film çekmeye Brezilya'ya gitmek için Hollywood'dan ayrıldığı ândan itibaren bir yaşam biçimi haline gelmiştir. Planlanan özet niteliğindeki film *It's All True*, Güney Amerika'yla ilişkileri geliştirmeyi amaçlayan daha geniş bir diplomatik projenin temel kültürel parçası olacaktı. Filmin sürekli tırmanan bütçesi ve sarkan programı, Welles'in kariyerinin önde gelen felaketi ve sürüncemede kalan ama amansız düşüşünün ilk bölümü olarak yerini sağlamlaştırmıştır.

Proje için sunulan finansman geri çekildiği vakit, Welles hem Brezilya'daki Amerikalı ekibi hem de Amerika'daki yapımcıları tamiri mümkün olmayan bir şekilde kendinden soğutmuştu. Filmin, ikisi saatler süren ham, şekilsiz şemalsiz belgesel görüntülerinden oluşan dört bölümünden hiçbiri tamamlanmamıştır. Welles kendi kendini sakatlaması yetmezmiş gibi ikinci filmi *Muhteşem Ambersonlar*'ın post-prodüksiyonu henüz başlamışken filmin kurgusunu Güney Amerika'da yapabileceği gibi temelsiz bir umutla Hollywood'dan ayrılmıştır. Uzun mesafe yapılan pek çok sert telefon görüşmesinin ardından filmin nihai kurgusu (ya da daha iyi ifade etmek gerekirse, asıl filmden tam bir saatin kesilip atıldığı düşünülürse, nihai sakatlanışı) ve müziği Welles'in özellikle rica etmesine karşın tamamlanmış ve Welles hâlâ Brezilya'dayken *Mexican Spitfire Sees a Ghost*'la talihsiz bir biçimde beraber gösterilmiştir.

Bu dönemdeki talihsiz badireler ve Welles'in pervasızca kendini sabote etmesi –bir taraftan zarifçe stilize edilmiş filmini stüdyo kurtlarına terk etmesi, öte yandansa bir sonraki filmin bütçesini başka bir filme çarçur etmesi– Welles'in yaşamının geri kalanı boyunca hiç sekmeden tekrarlanmıştır. Bu tekrar eden senaryonun en tedirgin edici yanıysa Welles'in film yapımının yaratıcı kalbi addedip filme kendi benzersiz imzasını attığı kurgu ve müziğin dönüştürücü ve karmaşık süreçlerinin yer aldığı post-prodüksiyona odaklanmasıydı.

Birbiri ardı sıra gelen filmlerde hep aynı hikâyenin farklı bir versiyonu yaşanır. Welles filmin estetik ve anlatısal bütünlüğüne en çok zarar veren noktada film üzerindeki yaratıcı kontrolünü kaybeder. Şayet filmi uzaktan denetim kurarak bir kez daha kurgulamaya çalışmıyorsa, filmin nihai kurgu hakkından sözleşmede vazgeçmiş, bütçe ya da programla ilgili finansörlerle tartışmış veyahut da ki belki de en kötüsü budur, eldeki proje tamamlanmadan bile isteye bir sonraki projeye geçmiştir.

Tutkuyla tasavvur edilmiş, hayata geçirilirlerken bolca estetik sezgi ve teknik bilgiyle yatırım yapılmış projeler, bir araya getirilmelerinden evvel dağılmaya terk edilip Welles'in asıl vizyonunu çok az anlayan ya da takdir edebilen yabancı ellerce mahvediliyorlardı. Sanki yaratıcı yükselişin ilk ânı yalnızca uğursuz, atalete teslim bir düşüşün girizgâhıdır.

Bu yükselip alçalma hareketinin aynı zamanda Welles'in bedeninin acı kaderini de tarif edip etmediğini merak ediyorum. Gençliğindeki heybetli cüssesi, doymak bilmez hırsının lokomotifi olarak baş göstermiştir. Akşam yemeği niyetine biteviye tükettiği biftekler, dondurma ve brendi yaratıcı vizyonu ve karakterinin devliğiyle tamamen aynıdır. Fakat bu türden zorlantılı yemek yemeyi denetim altında tutmanın güçlüğü, Welles'i en nihayetinde fiziksel ve ruhsal bakımdan aşağı çekmiştir. Georges Bataille, doğanın mantığını yanılmazca sergilediğini not ederek Welles'in bedeni hakkında bir taslak yazabilirdi. Bataille'ın tahayyül ettiği bitki gibi Welles'in cüssesi de zaman içerisinde "güneş yönünde yükselir ve sonra yere doğru düşer."

Peter Conrad, Welles'in öfke nöbetlerine eşlik eden yıkıcı taşkınlıklarını yazmaktadır. Welles bir keresinde New York'daki Ritz Carlton'ın zemin kattaki bütün odalarını tahrip etmiş, başka bir seferse hizmetkâra tabak ısıtıcılarını fırlattıktan sonra Hollywood'daki Chasen's restoranın perdelerini ateşe vermiştir. Conrad bu tür öfke nöbetlerinin "gerçekliğin inatçı, dirençli doğasına karşı bir şikâyet olduğunu" yazmıştır. "Bu nöbetler Welles'in henüz hiçbir şeyin belirlenmiş olmadığı, biçim ve kuralların bize dayatılmamış olduğu o şekil verilebilir hale dönmesine olanak tanıyordu..."

Ekseriyetle kaos olarak bilinen bu hal, Welles'in yaşamı ve çalışmalarının daima yöneldiği bir durumdur. Katı ve güvenilir olduğunu düşündüğümüz bütün yapıların çözülmesi, ruh ve bedenlerin kendi çöküşlerine doğru amansız devinimidir. Orta yaşlarımızda çoğumuz bu devinimi bir süreliğine askıya almaya, ne kadar geçici de olsa evrende kendi sürekliliğimize dair bir his tesis etmeye çalışırız. Welles ise bundan "atikçe dışarı zıplayıvermeyi" tercih etmişti –bazen en azından sanatında, bunun üzerinde süzülmeyi ama daha sıklıklaysa yeryüzüne son defa çakılmadan evvel yerçekimine teslim olmayı yeğlemişti.

Welles 1958 tarihli Meksika sınırında geçen gerilim filmi *Touch of Evil*'deki [Bitmeyen Balayı] şeytanca yozlaşmış polis Hank Quinlan'ı ustalıkla canlandırırken sanki kötülüğün dokusu etinin aşırılığındaymış gibi bedenini ekranın sınırlarından taşan bir tür kontrol edilemez kütle gibi hareket ettirip sürükler. Welles, Quinlan rolü için hâlihazırda kayda değer genişlikte olan üst bedenini büyük bir prostetik dolgu katmanıyla daha da genişletip karakterin iriliğine görkemli bir dehşet niteliği katmıştır.

Quinlan'ın bedeninin grotesk aşırılığı büyüleyici, kendinde hak gören, çıkarına düşkün, yalancı, tembel ve son derece kaotik bir palyaço olan Sir Jack Falstaff karakterinin savunmasızca gevşek, yaşlanan etiyle tezat içindedir. Birçok yorumcu Welles'in bu performansında, ona diğer Shakespeare başrollerini canlandırırken eksik olan bir içsel bütünlük ve öz veren karakterle derin

özdeşleşimine atıfta bulunmuştur. *Chimes at Midnight*'ın Falstaff'ı diğer pek çok yapımdaki gibi anarşist bir parti delisi değil, fiziksel ve duygusal çürümenin mahvettiği, yaşamın ona verdiği rolden bıkıp usanmış bir adamdır. Gülümsemesi yorgundur; giderilmesi mümkün olmayan bir hüzün peşini bırakmaz, kendisinin ve yaşamının vardığı nokta onu hüsrana uğratmıştır.

Falstaff'ın kendi kahramanlıklarına ilişkin akıl almaz hikâyelerinde, amansızca kendini mitolojize eden, birçok ve birbiriyle çelişen uydurma gençlik hikâyesini dokuyup duran Welles'in bütün şu televizyon sohbet programlarındaki halini andıran bir şey vardır. Peter Conrad 1950'de henüz 35 yaşındayken Welles'in "gençliğini çarçur etmiş olduğunu ve ceza olarak da gençliğinin vaat ettiği şeyi kaybettiğini" hissettiğini yazmaktadır. Bu kendini suçlama hali *Chimes at Midnight* boyunca Falstaff'ın yorgun gözlerinin ardında sezilebileceği gibi en dokunaklı haliyse Falstaff'ın yavaş yavaş aşağılanmasını başlatan ve en nihayetinde ölümüyle sonuçlanacak o kilit sahnede görülebilir.

Söz konusu sahnede Hal ve Poins'i Falstaff'a en sonunda onu yakaladıklarını açığa vurmadan önce, onu Gads Hill'teki otoyol hırsızlığı sırasındaki kahramanlıklarını fantastikçe şişirmeye kışkırtırken görürürüz. Hal ve Poins ne de olsa onun ve talihsiz suç arkadaşlarının üzerine çullanmış olup "tek bir kelimeyle onu ödülünden etmiş" maskeli adamlardır. Hal, Falstaff'ı küçük düşürdükten sonra bu "muazzam et yığınına" şunu sorar: "Kendini şimdi bu açık ve aşikâr utançtan saklamak için hangi numaraya, alete başvuracak, hangi deliğe sığınacaksın?"

Birbiri ardına yol açtığı felaketlere denk gelen Welles'in kendisine giderek daha sık sormak durumunda kaldığı bir sorudur bu: Bu sefer o eski numaralarından hangisiyle ortaya çıkacaksın?

Falstaff, Shakespeare'in *IV. Henry*'sinde kendisinden beklendiği üzere, önceki yalanlarını sıfırlamak için yeni bir yalan atar: Başından beri bu sırra dahildir! "Tanrı şahidimdir, seni, seni yaratan kadar iyi tanıyorum." Film bu muzip sözü dayanılmaz bir dokunaklılık ânına dönüştürür. Kamera, tavernadaki masasının

ardında oturan ve her şeyi anladığı o âna dek yüzünde samimi bir gülümseme olan Falstaff'ı aşağıdan çeker. Sahnenin efendisi kısacık bir an içinde onun aşağılanmış kurbanına dönüşmüştür. Sessizliğe gark olan Falstaff'ın vereceği karşılığı bulması için geçen o saniyede gülümseyişi yüzünde donakalır.

Bu saniyedeki donmuş sırıtış, kaybedeli üzerinden epey vakit geçmiş haysiyetinin enkazına çaresizce tutunmuş bir adamın görüntüsü, Welles'in en ürkütücü sihirbazlık numaralarından biridir. Yalnızca yüz kaslarının belli belirsiz kasılışıyla bir adamın iç dünyaşından geriye kalan kırık dökük şeyleri görünür kılar. Sarkık, hantal gövdesinin tepesindeki yüzü, hazzın kibrinin ortaçağ sembolü gibidir. Bana öyle geliyor ki o tek anda yaşamının bütün aşağılanmaları aynı anda hem açığa vurulur hem de telafi edilir.

İkinci Bölüm

Yerçekimine Karşı

III. Hayalci

Ailemin eski fotoğraf albümlerine göz atınca, bana sersem sersem bakan çocuk huzurumu kaçırıyor. Her seferinde iç dünyamdan hatırladığım o talihsiz ahmağı görmeyi umuyorum, bu iri kemikli afacanı değil.

Fotoğraflardaki çocuk şairane bir hülyada kaybolmuş gibi görünebilir ama benliğimin daha genç olduğu vakitler şişman, yaşlı bir adamın yürüyüşüyle dünyada ağır adımlarla ilerleyip kendimi fiziksel varoluşun gerçeğine karşı hınçla ileriye ittiğimi hissederdim. Düşünceler de sanki miskin uzuvlarımı taklit edercesine kafamın içinde aynı hızda seyahat ederdi. Matematiksel ve tarihsel gerçekler sürünerek kulağıma girip biliş ve belleğin kıyılarında sönüverirdi. Çocukluğum bitmek bilmedi.

Yine de yaşamda zevk veren şeyler vardı: Okumak ya da hikâyeler, şiirler ya da şarkılar uydurmak, resim ve çizgi filmlere bakmak ya da çizmek. Yalnızca gerçek çabadan daha fazla heves ve kendiliğindenlik gerektiren etkinliklerde benliğin bezdirici sınırlarından kurtulup olduğum yer dışında başka bir yerde olmanın, olduğum kişiden başka biri olmanın yollarını buluyordum.

Başka bir şeye kabiliyetim yok gibi görünüyordu. Elimdeki işte geri kalırdım. Diğer herkes talimatları yerine getirmişken ben onları daha yeni algılamış olurdum. Ben daha 200 metre koşmuşken kır koşularının kazananı belli olurdu; kaleyi bulan şutlar bacaklarımın arasından gamsızca geçer, kolaylıkla yakalayabileceğim toplar parmaklarımın ucuna değip yere düşerdi. Ben daha ne zaman nerede olmam gerektiğinin farkında değilken, büyük

şehirlerin haritası çıkarılmış, belli başlı olaylar tarihlendirilmiş, başlıca organlarımız etiketlenmiş olurdu.

Bilimde ilişkilenebildiğim tek kavram yerçekimiydi. Yerçekimi benim elementimdi ve yerçekiminin canlı kanıtıydım. Kozmosun sizi aşağıya çekme planı yapması fizik değil, hayatın kendisiydi. Zorlantılı şekilde *Peanuts* karikatür serisinin son karelerine dönüp duruyordum. Lucy son anda topu Charlie Brown'ın önünde çekiyordu ve Charlie Brown'ın o kırılgan bedeninin çaprazlamasına uzanışı, "AAUGH!" sesinin şiddetle yükselip alçalışı, yere düştüğünde çıkan "WUMP!" sesini çoğaltan o havada asılı kalma hali.

O vakitler daha Bataille okumamıştım. Yıllar sonra Bataille okuyup da "güneş yönünde yükselip yere doğru düşen" çiçek tasvirini, kozmik bir alınyazısı olarak sunduğu biçimsiz çöküş vizyonunu keşfettiğimde tanıdıklık hissinin kuvvetiyle irkildim. Charlie Brown bana çok daha önce havadaki bedenin ya da ruhun hâlihazırda kendi düşüşünü içerdiğini öğretmişti.

Gündüz düşlerimde bulutların üzerinde süzülürdüm; nadiren uyanık olduğum zamanlardaysa yerden birkaç santim yükselmeye çalışırdım. Kasten kötü bir piyanisttim. Piyanoyu bırakmamın ardından on yıllar geçmiş olsa bile bazen hâlâ pratik yapmamam yüzünden duyduğum aynı keskin suçluluk duygusunu hissediyorum. Söz konusu açmaz hiçbir zaman içinden çıkamadığım bir utanç hapishanesiydi. Evet, pratik yapabilirdim ama kim o rezil akortların tekrar edip duran sesine, parmaklarımla gözlerim arasındaki o sürekli uyumsuzluğun ahenk yoksunu hatırlatıcılarına katlanabilirdi ki?

Her hafta piyano öğretmenimin dondurucu bakışları altında terleyerek bir saat geçirirdim, parmaklarım tuşlar arasındaki boşluklara düşerdi. Öğretmenimin kabiliyetsizliğime verdiği mutsuz tepkiyi anlayabiliyordum. Ne zaman ona doğru gizlice bir bakış atacak olsam yüzündeki sessiz itirazı duyabiliyordum: "Ben Wigmore Hall'da Liszt çalıyorum," diyordu yüzü. "Eminim kimse nakit paraya bu kadar ihtiyaç duymaz?"

Öğretmenler hem şaşkınlık hem de bıkkınlıkla "Neden sürekli bulutların arasındasın?" diye sorardı. Yanıt o zaman bile aşikâr görünürdü; bulutlar hoştu ve aşağısı boktandı. Yukarıda topu hiç kimse bir anda almıyordu ve ayağım topu bir sonraki galaksiye gönderiyordu. Dünyevi bedenimin sunduğu engeller –cılızlık, sakarlık, yavaşlık– kaybolup kahramanca bir kuvvete, zarafete ve zekâ kıvraklığına sahip bir yaratık ortaya çıkarıyordu: küçük bir çocuğun bedenindeki James Bond ya da belki de tam tersi. Yeryüzündeki yaşam ben ve isteyebileceğim herhangi bir şey arasındaki sonu gelmez bir engeller dizisinden ibaretti. Fiziksel, entelektüel ve yaratıcı görevler, karşılayamayacağımı bildiğim göz korkutucu gereklilikler, beceriklilik düzeyi, titizlik ve uygulama becerisi dayatıyor ve sürekli somurtkan bir teslimiyet hali ortaya çıkarıyordu. Bir beden eğitimi öğretmeni kendimi sürüklediğim dairesel antrenman sırasında, "Bunu yapmayı zor bulanı anlarım ama yapmayı denemeyen birini anlayamıyorum," diye üzgünce sitem etmişti. Bense insanın nefret ettiği ve kötü yaptığı bir şeyi denememe gönülsüzlüğünü anlamanın o kadar zor olmadığını düşünüyordum ve hâlâ da öyle düşünüyorum; üstelik bunun benim mi yoksa beden öğretmeninin sorunu mu olduğu gözümde hâlâ netlik kazanmış değil.

Beden eğitimi öğretmenim karşılaştığım çoğu yetişkin gibi bende sadece yumuşak başlı bir yenilgi ve kendimi gerçekten geliştirmek için çaba sarf etmeye karşı bir tembelin nefretini görüyordu. Alnımın ardındaki küçük ve sonsuz alanda sürekli gerçekleştirdiğim kalıcı ve mucizevi dönüşümleri görmüyor ya da bunlarla pek ilgilenmiyorlardı.

Neden sürekli hayal âlemindesin? Neden olmayayım ki? Sahiden de önerebileceğin daha iyi bir şey olduğunu iddia edebilir misin? Her hayalci gibi bundan kuşkuluydum. Deneyimlediğim haliyle dünyevi gerçeklik insanı ufacık bir ödül karşılığında köle gibi çalıştırıyordu. Gerçekliğinizi neden başka yerde yaratmayasınız ki?

Tuhaf iç yaşamımın yeryüzünde nadiren rağbet gördüğü de olurdu. On bir yaşımdayken bir öğleden sonra hayat dolu yaşlı müzik öğretmenimiz bizi jimnastik salonundaki uzun bir bankta topladı ve bir drama açılımı yapacaklarını duyurarak, tek başına bir sahneyi ve o sahnedeki bütün rolleri doğaçlama oynayacak gönüllüler istedi. Her zamanki manzaranın tersine, hızla havaya yükselen kol benimki oldu.

Odada süzüldüm ve hiç duraksamadan çocuklarını bir parkın piknik alanına götüren ve çocuklar etrafında kıyameti koparırken çaresizce parçalara ayrılan gergin bir babayı temsil ettiğim bir skece başladım. Zavallı adamın, onun kabahatli çocuklarının ve yoldan geçen öfkeli kişinin ses tonu ve jestlerini taklit ettim. Sesim ve yüzüm saçları iki yandan örülmüş kötücül bir tatlılığı olan küçük kızdan emekli bir Albay'ın kısık sesli itirazlarına dönüştü. Sınıf arkadaşlarımın kahkahalarının kıyısında, benim kazara değil de bile isteye komik oluşuma yönelik inanamazlıklarını sezebiliyordum.

Bende uyandırdığı o büyülü hafiflik hissi olmasaydı, bu performansın aklımda kalacağını sanmıyorum. Dilim ve uzuvlarım sanki ezelden beri taşıdıkları yükten azade kılındıklarında, o vakte dek yalnızca hayallerden tanıdıkları bir çeviklik ve zekâ kıvraklığı keşfetmişlerdi. İşte buradaydım, kendimi yerin üzerinde sürüklemek yerine zarifçe üzerinde süzülüyordum.

Okul oyunları – Shakespeare, Shaw, Dylan Thomas, Wilde– beni ortaokulun o ezici gün ve dönemlerinden kurtarmaya devam etti. Ancak oynadığım rollerin büyüklüğü ya da tabiatı ne kadar farklı olursa olsun, aldığım keyfin kaynağı o hazırlık okulu jimnastik salonundaki günle aynıydı: Sahne bir suikastçı, hayalet, uşak ya da baştan çıkarıcı olmama izin verirken bunlardan herhangi biri olmam için gerekli nahoş çalışmayı gerektirmiyordu.

Oyunculuğun kendisi hiç şüphesiz büyük bir çalışma gerektirir ve başka herhangi bir sanatta olduğu kadar müthiş bir yetenek, çaba ve teknik ister. Ancak diğer bütün sanatlarda olduğu gibi çalışma gerçek yaşamdan ziyade hayali olanın, ağırlığı ya da somutluğu olmayan, içerisinde hiçbir kralın aslında bıçaklanmadığı,

oyuncu ve izleyicilerin gönüllü ve ortak yanılsaması dışında hiçbir bahtsızın aslında kandırılmadığı bir dünyanın hizmetindedir.

Bu açıdan bakıldığında, dramatik performansı belirtmekte kullanılan "oyunculuk" terimine ilişkin hassas bir ironi vardır. *Agere*'den gelen yapmak, sürmek veya gerçekleşmesini sağlamak anlamına gelen Latince kaynak kelime *actus*, yapılmış bir şeyi, gerçekleşmiş bir olayı ifade eder. Ancak bir oyunda oynamak bir şeyin gerçekleşmesini sağlamaz. Eğer bir kralı öldürürseniz, alkışlanır ve ertesi akşam aynı şeyi yapmaya teşvik edilirsiniz. Oyunculuk kendin olarak kalmaya devam ederken bir başkası olmanın, hiçbir şey yapmadan bir şeyler yapmanın bir yoludur.

Sanatın temel cazibesi bu değil midir? Sanat bizi gerçek dünyada yaşamı yöneten kural, mantık ve gerçeklerin bir hamlede kaldırıldığı hayali bir dünyaya getirir. Gerçekliğin alanında bir şeyler yapmak zor iştir çünkü gerçeklik beden ve zihinlerimizin sınırlı yetileri, fiziksel ve toplumsal dünyaların demirden yasaları gibi sonsuz sayıda engelin bize müdahale ettiği dünyanın yalnızca ufak bir köşesinde eylememize izin verir. Fakat beyaz sayfa, boş tuval ya da çıplak sahne bizi dünyayı istediğimiz gibi bükmeye, kırmaya, yeniden yaratmaya ve bozmaya, kendimizinkiler dışında sonsuz sayıda benlik, yer ve zamanı mesken tutmaya davet eder.

Sanatçılar takıntılı biçimde disiplinli ve üretken oldukları vakit bile dünyanın onların aslında aylak olduklarından kuşkulandığı fikrinden hiçbir zaman kaçamaz görünür. Bu bir çelişki gibi görünebilir ama hayalci ya da garip tip yaftasını yemiş herhangi biri için bu söylenen cuk oturur. Sınıftayken kafam çılgınca ve karmaşık bir biçimde tahayyül edilmiş hikâye, karakter ve spekülasyonlardan oluşan vızır vızır işleyen bir arı kovanıydı. Ama ola ki trigonometri problemiyle ya da tahtadaki Latince ad çekimiyle ilgilenmiyorsam, sınıftaki öğretmen beni tembel addediyordu. Aslında haklıydı da; kafamın içindeki fantastik alana çekilmek, çevremdeki dünyanın zor ve dirençli şeylerini öğrenmek, akılda tutmak ve bunlarla çalışmaktan kesinlikle çok daha az talepkârdı.

Gerçek dünyanın bakış açısından, sanatçının hayali dünyası ne kadar coşkun görünürse görünsün temelde hareketsizdir. Maurice Blanchot'nun gözlemlediği üzere bu hayal dünyası "eylemi mahveder." Eğer gerçek bir savaşta düşman askeriyle yüz yüze gelirsen, yaralanma ya da ölme riskin vardır ancak kafamın içindeki savaşta bu türden riskler almam. İstediğim kişiyi kusursuz bir kesinlikle ve sonuçlarını umursamadan vurabilir ya da kendim vurulup ayağa kalkıp üzerimdeki tozu silkeleyebilirim. Sahne oyunculuğuna dair bunu çok seviyordum. Beni, bu zamanda ve yerde olmakla sınırlandıran eli sıkı yaşamdan azade kılıyordu. Eylem alanı kısıtlıdır, eylemenin/oynamanın alanı ise sınırsızdır.

Ortaokul yıllarımdan üniversitenin ilk yılına dek seçmelere katılmaya, provalarda yer almaya ve oyunlarda oynamaya devam ettim. Üniversitedeki ilk yılımda bu alandaki hırsım *Dr. Faustus*'ta Faustus'u oynamamla taçlandı. Oyunu sahnesi, sahne malzemesi olmayan ve böylece Faustus'un şeytani büyülerini görünmez kılan dört bir yana dizili birkaç düzine kişiye oynadım.

Eğer o zamanlar Faustus'u oynuyor olmanın ironisini fark etmediysem bile, şu an ediyorum. Faustus oyunda, arzuladığınız bir şeyi elde etmek için sıkı ve garanti olmaksızın çalıştığınız dünyevi yaşamın alçakgönüllü doyumlarından, arzunuzu salt onu ilan ederek elde edebildiğiniz simyalı bir yaşamın sonsuz hazları için feragat eder. Faustus benim otoportrem, söz konusu süreçte pek bir şey yapmama gerek olmadan istediğim herhangi biri olma ya da istediğim herhangi bir şeye sahip olma düşlemimin bir aynasıydı.

Bilgi alanlarını birbiri ardı sıra gayretle fetheden takıntılı bilgin Faustus'un içinde pusuya yatmış, düşlemi arzular ve arzuların yerine getirilmesi arasındaki bütün engellerin kaldırılmış olduğu anında doyum ve asgari çabadan müteşekkil bir evren kurmak olan kendinde hak gören bir velet vardı.

Bu düşlemin yankısı, içimde taşıdığım o kendinde hak gören velete duyduğu sinir bozucu sadakat performansıma güç verdi, bunun neticesinde performansım muhtemelen aşırı coşkuluydu.

Hayali Troylu Helen'e yönelik o can alıcı coşkulu hitabıma, ardından Helen'in sakallı Mephistopheles olduğu ortaya çıktığında dehşete kapılmış kendinden geçme halime dair birtakım bulanık görüntüler var zihnimde. Ancak şu an benim için çok daha canlı olan şeyse ışıkların sönüşünü izleyen sessizlik, Faustus'un cesedinden kendi bedenime geçip kafamın mühürlü kutusu içinde "oyunculuğu bırakıyorum," deyişimi işittiğim geçici sonsuzluktu.

Bu içsel duyurunun apaçık berraklığı aynı anda hem şok edici hem de rahatlatıcıydı. Kendime sessizce verdiğim söze sadık kaldım ve kendi şaibeli kılığım dışında bir daha sahneye çıkmadım. Her ne kadar olumsuz olsa da, bu durum yaşamımda düşünceye galip gelen nadir bir sorgusuz sualsiz ve kati eylem ânıydı. Bugün bile bu eyleme eşlik eden kararlılık ve kendinden yüzde yüz emin olma halini anladığımdan emin değilim. Belki de Faustus'un birden Helen'in bir sanrı olduğunu fark etmesinden farkı yoktu. Hırsımın kendinden emin cephesinin ardına bir göz atmış ve cephenin incecik olduğunu, onu tutan hiçbir şeyin olmadığını görmüştüm.

Oyuncu olmak istemediğim, yalnızca performans sergileyip övülmek istediğim kafama dank etmişti. Bu ikisi arasındaki fark nadir görülen bir berraklıkla belirginlik kazandı. Büyük ölçüde tanımadığım kişilerden oluşan, bunun için para ödemiş seyircilerden alkış koparmanın step dansı yapmayı, sahnede savaşmayı, pantomimi, mısralarla konuşmayı, reddedilmeyi ve belki de o kadar da iyi olmadığım yönündeki ani sezgiyle hesaplaşmayı öğrenmem anlamına geleceğini fark ettim.

Aradan uzun yıllar geçmesinin ardından bu âna geri dönünce, mevzubahis ironi kendi etrafında düzgünce dönmüş görünüyor. Oyunculukta Faustus'un simyada bulduğunu düşündüğü şeyi bulduğumu düşündüm: Şeyleri düzgünce yapmaktan gelen zorluk ve hüsranı bertaraf ederek anında mutluluğa giden kestirme bir yol. Ancak Koro cesedimin çevresini sarar, seyirciye "cehennemi düşüşüme" dikkatle bakmayı salık verirken, trajikten ziyade farsa daha yakın bir biçimde de olsa Faustus'la aynı dehşet verici içgörüye ulaştım: İçsel doygunluğa giden kestirme yol yoktur.

Eğilerek seyirciyi selamlarken tatlı bir rahatlamayla nefes alıp veriyordum.

Dustin Hoffman *Vahşi Koşu*'nun setinde uzun mesafe koşucusunun sahici yorgunluğunu elde etmek için bir aşağı bir yukarı koşarken, Lawrence Olivier'nin Hoffman'a "Yalnızca rol yapsan daha kolay olmaz mı?" diye sorduğu rivayet edilir.

Oyunculuk oyuncuyu gerçek dünya etkinliğinin güçlüklerinden çekip alabilir ama icra ettiği dramatize edilmiş etkinliğin daha az talepkâr olduğu nadirdir. Bu durum Japonların Nöh tiyatrosunun fiziksel ve formel disiplinleri ya da sessiz film oyunculuğu için olduğu kadar Metot oyuncusunun gündelik davranış ve duyguların tıpkısını tekinsizce sergilemesi için de geçerlidir.

Dr. Faustus'un öldüğü o saniyelerde, kimliğine büründüğüm cesedin bedeni ve ruhu kadar bitkince yerde kollarımı ve bacaklarımı açmış vaziyette yatarken bu zorlukların gerçekliğini bir nebze hissetmiş olmalıyım. Neredeyse üç saattir mutluluk ve sefalet, eşek şakası ve delilik arasında sendeleyip dururken ezberimden Elizabeth dönemi şiiri okumaktaydım. Eylemden nefret eden biri için takdire şayan bir şekilde eylemle dolu bir performansın merkezinde yer almıştım.

Muhtemelen tesadüfî olmayan bir biçimde Oscar Wilde'ın 1892 tarihli diyalog biçiminde yazılmış denemesi "Sanatçı Olarak Eleştirmen"i tartışan bir seminere katılmam aynı zamana rastlar. Denemenin temel iddiası olan eylemin özünde kaba olduğu fikri etrafında oy birliğiyle tiksinti oluşması için çok zaman geçmesi gerekmemiştir. Aristokratik küçümsemeyle dolu eleştirmen Gilber, muhatabı Ernest'a "eylem hakkında konuşma" diye buyurur. "Eylem kördür... özünde natamamdır çünkü tesadüfle sınırlıdır ve gittiği yönü bilmez, amacıyla her zaman ihtilaf halindedir. Temeli hayal gücü eksikliğidir." Eğitmen bize bu satırları okuyup suçlamalar yığılırken Wilde karşıtı bir ciddiyetle kafasını salladı. Wilde "seçkinci", "kibirliydi" ve dediklerinin bir anlamı bile yoktu –"Yani demem o ki insanlar eyleme geçmeyi *bırakmış* olsa dünyaya ne olurdu ki?"

Genelde argümanımı sunmaktan çekinmezdim ama kendi doğruluğuna inanan bu denli düşmanlık karşısında, Wilde'ın tarafını tuttuğumu söyleyecek cesareti toplayamadım. Diğer katılımcılara, kronik biçimde mizahtan ve hayal gücünden yoksun tepkilerinin, benim Wilde'ın iddiasını kanıtlamak için yapabileceğimden çok daha fazlasını yaptığını söylemek istedim ama sesimi çıkarmayacak kadar korkaktım.

Sanatla ilgili tipler bilindiği üzere gerçeklerden kaçan hayalciler, cezbedici Almanca deyişte olduğu gibi "*luftmenchen*" ya da "aklı havada insanlar" olarak görülüp göz ardı edilir. Ancak Wilde genel kabul gören bilgeliği rezilce tersyüz edişlerinden birinde, bu yaftayı hak edenin sanatçılardan ziyade sözüm ona pratik davranan kadın ve erkekler olduğunu ileri sürmektedir. Hiç durmadan etkinlikte bulunmak kurnazca kendi boşluğunu gizlemeye meyleder. Wilde'ın o parlak formülasyonunda eylem "yapacak başka hiçbir şeyi olmayan insanların sığınağıdır."

Çoğunlukla yapacak hiçbir şeyimiz olmamasına dayanamadığımız için bir şeyler yaparız. Bu açmaz, takıntılı kişinin açmazını bir hayli hoşça ve tesadüfi olmayan bir şekilde tanımlar. Wilde bu yazısını yayımladığı esnada, Freud şayet düşüncelerimizle başbaşa bırakılacak olsaydık, bunların bize vereceği dehşeti savuşturmanın bir yolunun takıntılı kişinin eyleme geçmekteki kör zorlantısı olabileceği üzerine kafa patlatmaktaydı. Wilde, "hiçbir şey yapmamak dünyadaki en zor şeydir," demektedir çünkü bizi meşguliyet ve amacın kolay bahanelerinden yoksun bırakır. Bu iddiadan kuşku duyacak olursak, herhangi bir kafeye, metroya ya da bir ailenin akşam yemeği sofrasına göz atıp çevremizdeki göz ve ellerin e-posta, internetten izlenen filmler ve Candy Crush'ın kaygılı talep ve dikkat dağınıklıklarına kaçışını gözlemlememiz yeterlidir.

Sanki oyunculuk beni Wilde'ın bu denli küçümsediği kör etkinlik türünden azade kılmıştı. Sahneye adımımı attığımda, gerçek dünyanın sefil dünyeviliğini ardımda bırakıp hayali olanın havasını mesken tutmaya başlıyordum.

Wilde'ın kendisi de oyuncunun gücü ve çekimini bu şekilde anlamış gibi görünüyor. Dorian Gray oyuncu Sibyl Vane'e âşık olduğunda, âşık olduğu maskelerin ardındaki kadın değil Vane'in kendini dönüştürmekteki mucizevi gücüdür. Grey, Vane'e "Seni sevdim çünkü büyük şairlerin hayallerini gerçekleştirdin ve sanatın gölgelerine biçim ve somutluk kazandırdın," der. Ancak Vane'in kendini dönüştürmekteki yeteneği Dorian'ı tiyatrodan daha çok sevdiğini fark etmesiyle onu bırakır ve Dorian'ın gözünde onu güzel bir bayağılığa düşürür. "Sanatın olmadan bir hiçsin." Başka bir deyişle, Dorian'ın sevgilisinin olmasını istemediği tek kişi kendisidir.

Dorian sanatın ağırlıksız gölgelerinin kanlı canlı insanların hantal gerçekliğinden çok daha değerli olduğuna yönelik acımasız değerlendirmesinde, alabildiğine Wilde'ın çocuğudur. Gerek Wilde gerekse Dorian sanatın ellerini gerçek insan ve şeylerle kirletmediği müddetçe anlam ve kalıcılık gibi şeylere ulaşabildiğini ileri sürmektedir.

Oyunculuk, eylem konusundaki kendi ihtiyatlılığım için bir araç olageldi. Rol yaptığım sürece gerçek dünyanın vecibelerine yakalanma tehlikesi pek yoktu. Mühendis ya da doktormuşum gibi davranmaktan ve gerçek köprüler inşa edip gerçek kanseri tedavi etmeyi başkalarına bırakmaktan mutluydum. Böyle ciddi etkinliklerin yanında, oyunculuğun pek bir şey yapmak olmadığı aşikârdı.

Oyunculuk fikrini dünyevi gerçekliğe daha yakın bir şey için değil Amerikan Edebiyatında akademik bir kariyerin peşinden gitmek için bıraktım. Akademi de hiç kuşkusuz başka herhangi bir kariyer gibi vasıflar, görüşmeler, komite toplantıları ve yönetim gerektirir; (bugün herhangi bir akademisyenin belirteceği üzere) gerçek iş ve ona eşlik eden streslere nahoşça benzeyen etkinliklerdir bunlar. Günümüzün ölçüm, fikstür, alıntılanma sayıları; öğrenci-tüketicilerin aldıkları kötü notlara kafa tutarken öğretmenlerini çevrimiçi "puanlaması"; araştırma sonuçları ve araştırmaların dünyadaki "etkisine" yönelik niceliksel talepler

karşısında, deri kaplı Milton cildini alıp deri sandalyesine kurulmuş, zarif penceresinden okulun avlusunun ortaçağ kusursuzluğunu düşünen o klişe öğretim görevlisi görüntüsü tabloid hayal gücü dışında artık yoktur.

1990'ların ortalarında bunun önümde belirmekte olduğunun farkındaydım. Ancak görmemeyi yeğlediğim şeyleri ortadan yok etmekteki yeteneğimi kullanıp günlerimin çoğunu okuyarak geçirme şansını gördüm sadece. Eylem ve amacın dünyasından çekilmek söz konusu olduğunda, bunu okuyan bir kişi kadar belirginleştiren çok az imge vardır.

Günün taleplerinden uzaklaşmak için ödüllendirici bir dikkat dağınıklığı olarak roman okumak ya da oyun seyretmek, hatta şiir okumak ayrı bir şeydir. Nadir bulunan boş zamana sıkıştırılan bir boş zaman etkinliği olarak okumak, çalışmanın güçlüklerini hafifletme işlevi görür. Yüzümüzü tekrar dünyaya dönmemizi sağlayan dünyadan bir yüz çevirmedir. Ancak insanın gününün büyük kısmını hayali, önemsiz kelimelerden mürekkep hikâye, karakter ve fikirlerle geçirmesi başka bir şeye –gerçekdışılığı tercih etme, dünyanın onun gelişimi ve ilerleyişine katılma ve katkıda bulunma çağrısına riayet etmeyi reddetmeye– dönüşme ihtimalini taşır.

Pek çok kişi bunun böyle olması gerekmediği itirazında bulunacaktır ve bir açıdan onların haklı olduklarını görebiliyorum. Sanatın günlük gerçekliğimizin kireç tutmuş koşullarını nasıl rahatsız edebildiğini, yeni gelecekler, yeni kişisel ve politik olasılık manzaraları açabildiğini yeterince gördüm. Ancak varolmayan dünyalar yaratmamızın nedeninin varolan dünyanın mütemadiyen acı verici ve düş kırıklığı yaratıcı olmasından kaynaklandığı da aynı derecede doğru değil midir?

Bu şüphelerimde yalnız değilim. Sayısız hayali dünya için gerçek dünyadan vazgeçme fikri etkileyici bir soyağacına sahiptir. Fransız bir aristokrat ve memur olan, 1790'da Piedmonteli bir memurla düello yaptığı için 42 gün Turin'de ev hapsine çarptı-

rılan Xavier de Maistre'yi ele alalım mesela. De Maistre yalnızlık saatlerini esaretine ilişkin bir günlük, tutarak geçirmiştir; bu günlükte Maistre'ye yatak odasının duvarları ve zemini boyunca eşlik etmeye davet edilir ve bu esnada görünür olan nesnelere göz gezdiririz.*

Kitap, benliğin içlerine yapılacak yolculuk için alevlendirebileceği yeni çılgınlığı öngörerek başlar. Harcanabilir gelir ya da karşılıksız emek bakımından hiçbir şey gerektirmeyen, radikal biçimde demokratik bir kitle turizmidir bu. "Bütün sefil, hastalıklı ve sıkılmış insanlar beni izlesin", buyruğunu verir de Maistre, "dünyanın bütün tembelleri *hep beraber* ayağa kalksın –ve özel odanda, *yaşamak için* dünyadan feragat etmeyi düşünen sen de..."

Ancak nereye ve ne yapmak için kalkacağız? Tembeller ayağa kalkacak olsaydı, şüphesiz aktif ve bir amacı olanların saflarına katılıp tembel olmayı bırakırlar mıydı? Bunun yanıtı tembellerin yataklarından değil de bedenin bir santim bile hareket etmesine gerek kalmadan, kişi en ufak bir eyleme geçmeden hayal gücünün bitimsiz yerleri geçebileceği yataklarında kalkmalarıdır. De Maistre dış dünyanın tembelce reddinin kesinlikle yaşamın reddi olmadığını ileri sürmektedir. Tam tersine, insan "*yaşamak*", hayal gücünü olağan dünyevi yaşamın zincirlerinden kurtarmak için yatakta kalır.

De Maistre'nin ev hapsindeki çelişki, bunun sahici bir özgürleştirme olup onu dışarıdaki şehirden daha geniş ve şaşırtıcı bir alana salmış olmasıdır. Ev hapsinden salındığı gün şöyle yazmıştır: "Bugün kaderimin bağlı olduğu belli kişilerin sanki özgürlüğümü benden almışlarcasına özgürlüğümü bana geri verdiklerini zannettikleri gün! Bir şehirde, bir yerde seyahat etmemi yasaklamış olabilirler ama bana bütün evreni bıraktılar: Sonsuzluk ve ebediyet benim hizmetimdedir."

De Maistre'nin sözcüklerini çocukluktaki benliğimin yankısını duymadan okumam imkânsızdı. Çevremdeki yetişkinler bana

* Xavier de Maistre, *Odamda Yolculuk*, çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2019.

sürekli, çileden çıkmış iyi niyetli sesleriyle hayal âleminden inip yeryüzündeki yaşama dönmemi, bu yaşamla uğraşmamı söylüyordu. Bu anlardaki azarlanmış uysallığım, de Maistre'de sezebileceğiniz aynı kibri gizliyordu. Onlara gizlice spora kabiliyetim olmayabileceğini ve sınıfta anlatılanları yavaş kavradığımı söylüyordum ama sanki umurumda mıydı? Diğer çocuklar sınıfın kölesiyken ve karatahtalara, alıştırma kitaplarına ve futbol sahalarına gömülmüşken, bense sandalyemden kalkmak zorunda kalmadan emrimdeki bir evrenin etrafında serbestçe dolanıyordum.

De Maistre'in yatak odası yolculuğu aylaklık ve hayal gücüne dayalı bir yaşam arasındaki bağı mühürler ama bunu yaparken kültürümüz gerçeklik ve gerekliliğin ayrıcalıklı yerini sorgulayan uzun bir gelenekten faydalanır. Yaklaşık 300 yıl kadar önce, o dönemin yeni yeni ortaya çıkmakta olan hümanizminin önde gelen figürü olan Desiderius Erasmus adlı Felemenk Katolik bir teolog *Deliliğe Övgü* başlıklı soytarı kılığındaki bir kadınla kişileştirilen Delilik figürünce verilmiş sahte bir vaaz yayımlamıştır.

Delilik dinleyicilerini yaşama karşı saçma bir yönelimin üstünlüğüne ikna etmek için bilinen her retorik numarayı kullanır. Zenginlik tanrısı Plutus ve perilerin en güzeli olan *Neotes* ya da Gençliğin kızı olarak kökenlerini anlatır. Hayal edilemez bir lüks ve rahatlık ülkesi olan "çalışmanın, yaşlılığın, hastalığın" olmadığı Blest adalarında dünyaya gelir; onu emziren *Methe* (Sarhoşluk) ve *Apaedia* (Aptallık) perileri olur ve aralarında *Lethe* (Dalgınlık), *Misoponia* (Tembellik), *Hedone* (Haz), *Tryphe* (Lüks) ve *Negreton Hypnon*'ın (Tatlı Uyku) olduğu diğerleri de ona göz kulak olur.

Başka bir deyişle Delilik safi bir uyuşukluk atmosferinde, ruhsal kayıtsızlığın farklı veçhelerince geliştirilmiş bir yaratıktır. Bu topraktaysa delilik ve yanılsama lehine ciddiyet ve hakikatten sakınılan en kolay yaşam modeli büyür. Delilik, istenen kurmacalar ve kendimizi kandırmalar için Hakikatin zorluklarını terk etmemizi emreder. Bu şekilde yaşarsan eğer diye temin eder bizi, yaşlılığında bile en dinç bilge adamı dahi pençesine alan *taedium vitae*'den (yaşam bıkkınlığından) muaf kalırsın.

Oyuna gelmiş ve kandırılmışlar ileri görenlere nazaran daha mutsuz bir yaşam mı sürerler? "İnanılmaz derecede çirkin" eşlerine bakıp onlarda bir Venüs ya da Adonis gören sözüm ona aptallar, eşleri hakikaten güzel olanlara kıyasla yaşamlarından daha az mı hoşnuttur? Görmek, yargılamak, açık ve net biçimde düşünmek işi her dem talepkâr ve genellikle gurur kırıcıdır. Bilgeliğin ağır yüklerine yerçekimi karşıtı bir karşı güç olan yılgınlık için yanılsama tek etkili panzehrimizdir.

Aynı yüzyılın ikinci yarısındaysa kendisine Don Kişot, Üzgün Yüzlü Şövalye diyen İspanyol bir çiftçi kılığında, Deliliğin en gayretkeş müridi doğmuştur. Miguel de Cervantes *Don Kişot*'la hayal gücünün son derece esnek mantığının her zaman için gerçekliğin katı yasalarına tercih edilebilir olduğu bütün tembel aptallar için muhteşem bir zaman geçirme aracı olarak romanı icat etmiştir (Cervantes romanına "Aylak Okur"una hitap ederek başlar).

Eğer *Don Kişot* bizi akıl ve mantığımızın tanrısal yüksekliğinden kahramanının deliliğine gülmeye davet etmiş olsaydı, uzun süre önce unutulurdu. *Don Kişot* bunu yapmak yerine kahramanının hezeyanları –canavar yel değirmenleri, şövalye miğferleri olarak tıraş kâseleri, dev kafaları olarak şarap tulumları– ve bizim hezeyanlarımız arasında incecik bir çizgi çeker. Don Kişot'un seyahatlerinde rast geldiği güya aklı başında beyefendiler, kaba adamlar ve başı dertte genç kadınlar da en az onun kadar zorlantılı bir biçimde hayali dünyalarıyla sarmalanmıştır. Don Kişot'la aralarındaki tek fark, onların yanılsamalarını gerçeklikle uyumlu hale getirebilmesi, Don Kişot'un hezeyanlarınınsa gerçeklikle sürekli bir çarpışma güzergâhında yer almasıdır.

Genç asilzade Don Fernando'nun hain arkadaş ve baştan çıkarıcıdan akıl almaz birkaç saniye içinde saraya uygun onurlu bir adama dönüştüğüne inanmak Don Kişot'un çiftçiden gezgin bir şövalyeye evrilmesine inanmaktan daha mı zordur? Don Kişot gerçekte nasıl bir çiftçiyse Fernando da gerçekte aşağılık biri olarak kalmaya devam eder ancak Fernando'nun ahlaki olarak dönüşüm geçirdiği yanılsamasına rağbet etmek arkadaşlarının

işine gelirken yel değirmeninin bir canavar ya da Don Kişot'un zincirlerinden kurtardığı psikopat suçluların aslında adaletsizliğin trajik kurbanları olduğuna inanmak kimsenin işine gelmez. Don Kişot olmamamızın nedeni başkalarının hezeyanlarımızı hakikat olarak görmelerini talep edecek ölçüde deli olmamamızdır; bunun yerine Fernando ve arkadaşları gibi hiçbir yanılsama duymadığımız hususunda kendimizi ve başkalarını telkin ederken yanılsamalarımızı usulca sürdürürüz.

Cervantes bizi Don Kişot'tan ayıran şeyin ne kadar ufak olduğunu, evlerimizi ne kadar da seve seve yanılsamalar içinde kurduğumuzu hatırlatır. Hepimiz "aylak birer okur", kompülsif hikâye tüketicileriyiz; gerçekliğin oyduğu sert yollar yerine hayal gücünün kestirme yollarını tercih etmeye meyyaliz. Lavabodaki bulaşıkların ya da merdiven altındaki dolabın çökmüş rafının görüntüsü, bana okumak istediğim bir roman olduğunu hatırlatmaktan hiçbir zaman geri kalmaz.

Belki de bu, hikâyelerin çok acı verici, güç ya da sıkıcı olan bir gerçekliğe karşı hayalperest bir sığınak olduğu yönündeki, tamamen yanlış olmasa da çok basite indirgenmiş apaçık gerçeğe biraz fazla benzemeye başlamıştır. De Maistre, Erasmus, Cervantes, Marlowe ve Wilde'ın bize gösterdiği dünyanın bizim aktif ve bir amaca yönelik yaşamlarımızı sürdürdüğümüz dar alana indirgenebilir olmadığıdır. Picasso'nun sözleriyle, "Hayal edebileceğiniz her şey gerçektir." Dünyanın dokusu anlattığımız ve dinlediğimiz hikâyelerle katman katman olmuş, karmaşıklaşmış ve zenginleşmiştir.

Tembel kişi yerçekiminin aşağı doğru çekimine teslim olarak, hayalciyse onu reddedip gündelik gerçekliğinin üzerinde uçarıca süzülerek dünyanın taleplerine direnir. Hayal kurmak, yaşamı gündelik varoluşla bir tutmayı reddetmektir.

Ancak hayal gücü salt hayalcilerin tekelinde değildir. Mühendislik, tıp, programlama ya da dış dünyaya müdahale edip onu dönüştürmeyi amaçlayan başka herhangi bir etkinlikteki başarılar da kitap, tablo ya da operalarda hayat bulmuş olanlar kadar

hayal gücünün eseridir. Ancak hayalperest kişi eylem insanının aksine hayal gücünün dünyanın hizmetine sokulmasını istemez.

Eğer büyüyecek ve dönüşecekse gerçekliğin hayal gücüne ihtiyacı vardır. Fakat bu bağımlılık ikisinin çatışmasına mani olmaz. Hayalciler gerçekliğin iddia ve taleplerine karşı inatçı bir direniş sergiler, toplumsal ve ekonomik faydacılığın buyruklarına teslim olmaya direnir. Bu da onları nefret ve öfke duyulan kişiler haline getirir. Plato herkesin bildiği üzere doğru yaşamaya yönelik hiçbir durumun hiçbir türden sanatçıya yer açamayacağını, bir yatak yapan marangozun bir yatak resmeden ressama kıyasla hakikatle daha yakın bir ilişki içinde olduğunu öğretmiştir. Platon'a göre Homeros'un ve trajedi yazarlarının baştan çıkarıcı cazibesi, sanat sevgisinin ahlak ve insanlığımız için ne kadar yıkıcı olduğunun altını çizmekle kalır sadece.

Sokrates sanatın ve sanatçıların yukarıdaki gerçek dünya pahasına aşağıdaki dünyanın gölgelerine duyduğumuz büyülenmenin ateşini harlayarak bizi yalana ayarttıkları için tehlikeli olduğunu söyler. Bu argümanın daha modern ve daha az metafiziksel bir versiyonu gerçek dünya açlık, işkence, zulüm, hastalık ve ihmalin yanı sıra bilindik insan sefaletinden mustaripken, gerçek olmayan karakter, hikâye ve görüntülere zaman ayırıp sevgi duymanın aylaklık olduğu gibi kötülük de olduğu olabilir.

Öyle görünüyor ki bu günlerde yalnızca dindar fanatikler ve kendinden menkul öfkeli vergi mükellefleri sanat ve sanatçılara karşı açık açık düşmanlık taslamaya istekli. Müsamahakâr kültürümüzde, sanattan aylakça ve yozlaştırıcı bir şey olarak bahsetmek muhtemelen bunu kâle almayan bir gülüşten daha ötesiyle karşılanmayacaktır ki ben de buna dahil olmakta herhangi biri kadar hızlıyım.

Ancak bulunduğum konumda savunmacı bir şey olduğunun, okuduğum romanın sayfalarından ya da dalıp gittiğim tablodan kafamı kaldırıp baktığımda ve tam o anda başka bir insanın açlıktan öldüğünü, işkence gördüğünü ya da öldürüldüğünü anım-

sadığımda hissettiğim gayriiradi utanç ürpertisinin bastırıldığının da farkındayım. Belki de sanatın yüce haz ve derinliklerinin cazibesi, gerçeklik fark edilebilmek için bu denli çaresizce feryat ettiğinde gerçekdışılığa benliğimin çok büyük bir kısmını adama utancına karşı bana bir kalkan sağlar.

Fransız filozof Emmanuel Levinas, sanat aleyhine olan durumu ciddiye alma isteklililiği bakımından modern düşünürler arasında sıradışıdır. 1948 tarihli "Reality and Its Shadow" adlı makalesinde sanatın gerçek eylem değil eylemin tersyüz edilmesi olduğu gözleminde bulunmuştur. Eylem halindeyken "gerçek bir nesneyle gerçek bir ilişki sürdürürüz;" ne var ki gerçek nesnelerden değil bu nesnelerin belli belirsiz, önemsiz yansımalarından oluşan sanat "bu gerçek ilişkiyi etkisiz hale getirir." Levinas bu gölgeler dünyası ve büyük olasılıkla bu dünyadan büyülenmemize dair "insanlıkdışı ve canavarca" bir şeyler olduğunu ortaya koymaktadır. Bu gölge dünyasının gerçek dünyanın dünyeviliği üzerindeki üstünlüğünü ödün vermeksizin iddia etmiş olan Wilde da bu dünyanın insanlıkdışılığı ve canavarlığını görmüştür. Dorian Gray'in güzellik arayışı aynı zamanda ahlak, sevgi ve insan dayanışmasının reddidir.

Ben Dorian Gray değilim. Hayallere, öykülere ve performansa kaçmamın nedeni, en azından ilk etapta, gerçekliğe üstün hissetmem değil gerçekliğe yetmediğimi hissetmemdir. Ancak en nihayetinde bu kaçışların ardında daha müphem bir motivasyon, gerçeklikten ve gerçeklik içindeki herkesten intikam almanın bir aracı olarak hayal gücüne dayalı yaşamımdan aldığım gizli bir haz olduğunu fark ettim. Yüzümü hayali dünyaya çevirmemin nedeni kısmen bu dünyada herkesten çok daha kötü olmak yerine çok daha iyi olabilmemdi.

Freud yaratıcı yazarların bu şekilde ortaya çıktığını ileri sürer. Anlamlı bir biçimde "Yaratıcı Yazarlar ve Hayal Kurma" başlığını taşıyan 1908 tarihli makalesinde, gerçekliğin külfetli taleplerinden yüz çeviren yaratıcı yazarların kendilerini hayaller ve düşlemlerinin ağırlıksız atmosferine bırakıp bunları karakter ve hikâyeler

haline getirerek gerçek insanların meşgul yaşamlarındaki o aylak aralar için hoş oyalanmalar sağladıklarını belirtir. Sanatçıları, Freud'un kendisini canı gönülden özdeşleştirdiği biliminsanlarından ayıran düşleme olan bu bağlılıklarıdır.

Edebiyatın zararsız bir gerileme, "bir zamanlar çocukların oynadığı şeyin bir devamı ve ikamesi" olduğu görüşünde beni sanatın ciddiyetini savunma arzusuyla dolduran nahoş bir tepeden bakma hali vardır.

Fakat muhtemelen bu savunmacı saik, Freud'un haklı olduğu o önemli noktaya ilişkin açık olmamamı engelliyor. Sanat ne türden bir ciddiyet iddia ederse etsin, bu bilimin ciddiyeti değildir. Bilimde en spekülatif teori bile son tahlilde gerçek dünyayla ilişkilidir. Sanatta ise pisuar ya da dağınık bir yatak kadar somut nesneler bile hayali dünyaya aittir.

Tracey Emin'in yatağının çevresine saçılmış kullanılmış kâğıt peçeteler, birbirinden ne kadar ayırt edilemez görünseler de cebinizde ufalanan peçetelerden tamamen farklıdır. Emin'in kâğıt peçeteleri üzerlerindeki bütün o eski bedensel sıvılara rağmen ağırlıksız ve belli belirsizdir. Onları bu kadar pahalı kılan da budur. Koleksiyoncu iğrenç peçeteler için değil, bu peçeteleri sanat eseri dediğimiz hayali nesneye dönüştüren sahip oldukları o duyumsanamaz unsur için milyonlar ödemektedir.

My Bed yerçekiminin depresif kuvvetinin temsilidir. Adi döküntüler yığını vasıtasıyla, aşağıya, saf maddenin kaosuna batan bir ruh gözümüze ilişir. Ne var ki bu duygusal ve fiziksel dağınıklığın bir sanat eseri olarak sunulmasıyla sahne büyülü biçimde tuhaf bir hafiflikle dolar. Lekeli çarşaflar ve kullanılmış kâğıt peçeteler, kutsal kalıntılar gibi gerçek şeyler olarak sahip oldukları mütevazı statüyü yükselten hafif ve gizemli bir soyutluk kazanır.

Freud'un sanat büyüleyici olabilse de bilim gibi ciddi olamayacağı sonucuna varmasına yol açan şey tam da sanatın kendisini sıradan gerçeklikten ayırt etme becerisidir. Freud sanatı ne kadar takdir etmiş, hatta önünde saygıyla eğilmiş olsa da, sanatın çevremizdeki dünyaya müdahale edip onu dönüştürme yetisine dair ikna edilemezdi.

Martin Creed'in o hoş ifadesi "Bütün Dünya + İş =Bütün Dünya" kendisi tarafından çeşitli kamu binalarının tabela ve duvarlarına hayalet kabilinden yansıtılmıştır. Sanat eserlerine duyduğumuz derin saygı bu eserlerin araçsal değerinin olmayışı, eyleme geçemeyişleriyle iç içe geçmiştir. Creed'in formülü tam da ağırlıksızlıkları yüzünden dünyaya bir şey katmadıklarını ama dünyanın toplamından düşülemeyeceklerini de ima eder. Hayal edilmiş dünya, en az gerçeği kadar soluduğumuz havadır.

Akademik bir işte yedi yıl çalıştıktan sonra, psikanalist olmak için eğitim almaya karar verdiğimde yaşamımda bir başka şaşırtıcı dönüş yaşandı. Eğer Freud psikanaliz işine dair anlayışında haklıysa, bu durum bilimsel hakikatin peşinde hayal kurmaktan kesinlikle vazgeçmek olmalıydı. Başka bir insanın iç yaşamını dinlemek, kuşkusuz roman ve şiir okuyup bunlar üzerine yazmaya nazaran gerçeğe daha çok yönelmiş bir meslek değil miydi? İnsan yaşayan, etten kemikten, büyüme ve değişimin yanı sıra gerileme ve hastalığa maruz kalan bir canlıdır; bir sanat eseriyse her zaman aynı halde askıda durur görünen hayali bir nesnedir. Levinas, "Mona Lisa'nın yüzüne yayılmak üzere olan gülümsemesi sonsuza dek o şekilde kalacaktır," der.

Freud bir bilim olarak psikanalizin gerçeklik ilkesinin alanına ait olduğunda ısrar etmiştir. Psikanaliz de herhangi bir bilim gibi sabırla bekleme, kesinliğin lütufları olmadan idare etme disiplinini talep eder. Bilim sıkı çalışma gerektirir çünkü kestirme hiçbir yol sunmayan bir gerçeklik içinde işler.

Fakat psikanaliz pratiğinin bana o vakitler ve hâlâ da cazip gelmesinin nedeni daha çok eylemin zorbalığına kafa tutmasındandır. Analizin bir noktasında yaşamlarındaki belli bir ikilemi kafalarında evirip çevirirken hüsranla feryat edip, "Peki tamam ama bununla ilgili ne yapacağım?" diye sormayacak çok az psikanalitik hasta vardır. Analist bu soruyu yanıtlamayı reddedip hüsranla kalmayı seçtiğinde, muhtemelen salt orada oturup hasta belirsizlik içinde çırpınırken aval aval bakmakla suçlanacaktır.

Kimilerine ve hiç kuşkusuz kimi zaman bana da, analist olmak için eğitim alma seçimim bilimsel ruha geçmemden ziyade daha çok olabildiğince az şey yapma arayışımın vardığı nokta olarak görünebilir. Ne de olsa analitik bir seans elli dakikalık açık uçlu, yönlendirilmemiş, sessizce ve dışarıdaki dünyanın asgari müdahalesiyle gerçekleşen bir sohbettir. Hasta genellikle uzanır, kimi zaman serbestçe konuşur, kimi zamanlarsa sessiz bir hülyaya kapılır. Eğer seansın bir amacı varsa, bu amaç çelişkili biçimde bütün amaçları sorgulamak, "ne yapmalıyım?" sorusuna dair belli bir kuşkuyu beslemektir.

Wilde eylemin "sınırlı ve göreli" olduğunu iddia etmektedir. Yalnızca burada ve şimdiyle ilgilenen eylem, hayal gücümüze dayalı olasılıkları boğar. Bunun aksine "rahatça oturan ve izleyen kişinin görüntüsü sınırsız ve mutlaktır." Psikanaliz benliği eyleme geçme baskısından özgürleştirerek düşünüp hissedebileceğimiz şeylerin kapsamını radikal ölçüde genişletir. Psikanalitik konuşma ya da "serbest çağrışımın" en hafife alınan ama en önemli niteliklerinden biri, konuşmacıyı zihnindeki düşünce silsilesini bu silsilenin nereye gidiyor olabileceğine dair herhangi bir ipucunun yokluğunda izlemesi için teşvik etme yetisidir.

Bu da tabii ki benim de onun patikasının izini takip ettiğim, tereddütle dolanan birinin ardından tereddütle dolandığım anlamına gelir. Filmlerde ve televizyonda ruh hekimleri çoğu zaman hastalarının malzemesinde hırsla ipuçları arayan kurnaz kadınlar olarak temsil edilir. Gerçek dünyadaki terapistin daha alışıldık kafa karışıklığı halinde o denli dramatik vaat yoktur. Wilde'ın ideal sanatçısı gibi analist "rahat bir şekilde oturup izler" ve bu durum onun görüş alanına aynı sanatçıda olduğu gibi "sınırsız ve mutlak" bir menzil verir. Analist hastasına şunu veya bunu yapmasını öğütlemek yerine onun hayal gücünün olanaklarını genişletip geliştirmeye çalışır.

Pratik öğüdün sağladığı dayanak noktası olmadan idare etmek her dem özgürleştirici hissettirmez; daha çok bir çölün ya da ormanın ortasında harita, pusula ya da GPS olmadan terk edil-

mek gibi gelebilir. Analist ve hastanın beraber yürüttükleri çalışma zorludur çünkü eylemin ivedi çözümünü reddeder.

Bir bakış açısından psikanaliz iş bile sayılmaz. Gerek yabancılar gerekse arkadaşlarım hiçbir şey yapmadığım, salt orada oturup anlayışlı bir ses tonuyla o tuhaf palavrayı homurdanıp dillendirdiğim için beni iğneler. Diğerleriyse birçok farklı yaşama ilişkin ayrıntıyı akılda tutmak, her kişinin uzun ve karmaşık geçmiş ve şimdisi arasında bağlantılar kurmak için gereken konsantrasyon ve bellek çabası karşısında şaşkındır.

İki taraf da haklıdır. Analist hiçbir şey yapmaz ve bu son derece talepkâr bir iştir. Eğitimimin başlarında bir hastanenin psikiyatri bölümünde onursal bir psikoterapist olarak bulunurken epey üzüntülü bir hasta bana sarılıp sarılamayacağını sordu. Ben karşılık vermediğimde öfkeyle bağırdı ve gözlerini benimkilere dikerek, "Bana neden sarılmıyorsun seni kalpsiz sözüm ona uzman bozuntusu! Uzman mı dedim?! *Pardon*, BOMBOŞ BAKAN PİSLİK! demek istemiştim. Hiçbir şey yapmamanın dünyadaki en zor şey olduğunu öğrenmenin en etkili yollarından biriydi. Nazik, iyi adam içgüdülerime uyup bu hastaya sarılmamdan daha uygun ne olabilirdi ki? Bundan çok daha zor olanı kıpırtısız kalmak, darbeleri göğüsleyip beklemekti. Ona sarılmam üzüntü ve öfkesini bir süreliğine yatıştıracaktı. Buna karşılık eylemde bulunmamaksa onu bu duygularla ve dolayısıyla çocukluğundan beri katlandığı ve yaşamının büyük bir kısmı boyunca unutup inkâr etmeye çalıştığı kronik duygusal yoksunluk ve ihmal durumuyla temas içinde tuttu.

Freud 1912 tarihli "Psikanaliz Uygulayan Doktorlara Tavsiyeler" başlıklı makalesinde, "tarafsızca askıya alınmış dikkat" dediği psikanalistin dinleme eylemini bir tür kesintisiz eylemsizlik pratiği olarak tanımlamaktadır. Bu dinleme biçimi yönlendirilmemiş bir temkinlilik, önyargı ve beklentilerce kısıtlanmamış bir merak ve açıklık halidir.

Sahici açıklık analistin alışıldık, amaca yönelik dinleme biçimini, yani bir şeyler *için* dinlemeyi bırakma halini devreden çı-

karmasını ve kendisini hastadan gelecek şeye erişilebilir kılmasını gerektirir. Analist hastanın konuşmaları arasından belli bir yol tutturmaya kalkışır kalkışmaz, "karşısındaki malzemeden seçim yapmaya başlar" ki "yapılmaması gereken şey tam da budur." Seçici biçimde dinlemek şaşırmak için erişilebilirliği kaybetmektir. "Eğer analist beklentilerini izleyecek olursa, hâlihazırda bildiklerinin ötesinde başka hiçbir şey bulamama tehlikesini yaşar."

Hâlihazırda bilinene ilişkin bu ihtiyatlılıkta, çok daha geniş anlamıyla yaratıcılık hakkında bir öğreti işitiriz. Çok zorlama alışkanlığı dışında yaratıcılığı bundan daha şaşmaz biçimde ketleyen başka bir şey yoktur. Çaba gerektiren, özenli bakma, dinleme ve düşünme biçimlerimiz bizi nadiren hâlihazırda bilmediğimiz bir yere götürür. Gözler, kulaklar ve diğer alıcı organlar sürprize açık olma hallerini yitirdiklerinde, kurşun gibi olup hantallaşırlar. Ressam sıradan bir fotoğraf kopyacısı olur, senaristin karakterleriyse birbiriyle klişeler vasıtasıyla konuşur.

Buradaki açmaz yalnızca sanatsal yaratıcılığa özgü değildir. Kafasını neredeyse sandalyesinden hiç kaldırmadan bir reçete karalayıveren bezmiş pratisyen hekim, hastasında boğaz ağrısından daha fazlası olabileceğini açığa vurabilecek yüz ifadesini okuyamaz ya da ses tonunu duyamaz; sınıftaki gürültüyü ortadan kaldırmaya odaklanmış etrafı çevrili ilkokul öğretmeni çocuklardan birinin acil bir sıkıntısını ya da ilhamını ıskalar.

Psikanalist için diğer kişinin bilinçdışına uyumlanma bariz bir gerekliliktir. Freud analistin kendi bilinçdışını hastanın bilinçdışının bildirimlerini "alımlayan bir organ gibi" açması gerektiğini belirtmektedir. Ancak bu aynı zamanda başkalarıyla ya da kendimizle ilişkiye girdiğimiz yaratıcı yaşamın çalışma, spor, ev hayatı, arkadaşlık, seks gibi herhangi bir alanında da içkin bir gerekliliktir.

Aşırı çalışma, aşırı uyarım, sürekli iletişim, kaygı, uykusuzluk: Gündelik yaşamlarımızın toplumsal ve maddi koşulları, her türden yaratıcı yaşam biçimini ayakta tutan türde alıcı, hareketsiz sabra karşı hiç de konuksever değildir. Fiziksel ve zihinsel meş-

guliyet, bilinmeyen ve beklenmeyenin ihlâl edemeyeceği türde bir atıl aynılığı sağlamlaştırmanın yollarıdır. Varolmak, yapıp etmenin durmak bilmez ataletine karşı temel panzehir, bizi aşağı sürükleyen yerçekimine direnmenin bir yoludur.

Grace ilk kısa ön görüşmemiz sırasında sanki hızla kaçmaya hazırlanırcasına sandalyenin ucuna dik bir şekilde oturdu. Fakat bedeninin dik duruşu, yavaş yavaş bataklığa saplanır görünen bakışlarının aşağıya yönelişiyle tezat oluşturuyordu.

Depresyonun durgun yüzeyinin altında fokurdayan küçük baloncuklar yakaladım. Çocukluğunda müzik yeteneğinin ortaya çıkışından bahsederken, gözleri ve dudaklarının köşesinde bir gülümse, üzerine çökmüş karanlık bulutta ufacık bir parıltı, gidip geldi. 24 yaşında gündelik yaşamının ilkel işlevselliğini karmaşıklaştıran sanat, seks, arkadaşlık, fikirler gibi herhangi bir şey yaşamından acımasızca çıkarılıp atılmıştı.

İşler nasıl bu raddeye gelmişti? Travmaya uğradığı bir çocukluğun, en harap edici şekilde de doğduğu ülkeyi yerle bir etmiş hava akınlarından birinde kız kardeşini kaybetmenin yükünü taşıyordu. Okula gittiği yıllarda, sisin içinde ilerlemek için yollar, evindeki ezici hüznü ve okuldaki düşmanlık duvarını aşacak bir beceri ve meydan okuma –yatak odasının aynasında koreografisini düzenlediği manik biçimde yaratıcı danslar, taklit yeteneği– bulmuş görünüyordu. Ancak neredeyse kalıcı kaygısının ağırlığı altındaki çökme tehlikesi hiç yatışmıyordu.

Müzik –şarkı söyleme, davul çalma ve en nihayetinde beste yapma– hayattaki tutunacak dalı, altı yaşındayken ailesiyle beraber kaçtığı acımasız savaşı hem hatırlamanın hem de aşmanın yoluydu. Böylece müzik okuluna gitti. Burada rekabetçi ve kırılgan üçlü arkadaşlıklar ve yaratıcı işbirlikleriyle körüklenen hararetli tutkuların potasına balıklama daldı. Dakikalar ya da saatler süren gelip geçici besteler, aralıksız üst nota kolajları, klasik fragmanlar, ses kesilmesi, örnekler, kıl payı kaçtığı dehşetlere karşı sözsüz ve kuvvetli tanıklıklar oluşturdu.

Son yılki grubunun birincisi oldu ve yazıp çalmaya istekli bir halde üniversiteden ayrıldı. Aynı zaman diliminde her gece inanılmaz ölçüde gaddar rüyalarla, en çok da ölmüş kız kardeşinin, yüzü kanlı bir suçlamaya dönüşmüş bir halde ona tehditkâr bir şekilde yaklaşmasının görüntüleriyle bölünen tedirgin uykulara göğüs geriyordu.

Mezuniyetinden birkaç ay sonra nefesli ve yaylı çalgılar ve seslendirilmesi için bestelediği yeni bir parça olan "The Sky"ı yönetti. Bu parça Grace'in gençliğinin derinlemesine dalmış olduğu kan ve korkunun üzerinde yükselen gündüz düşlerine ses veriyordu. Modern müzik heveslilerinden oluşan eleştirel bir dinleyici kitlesi parçayı sevdi. Sözleşme ve yeni işlerden bahsediliyordu.

Grace'in benimle olan ilk görüşmesi ile o akşam arasında dört yıl geçti. Grace bu zaman zarfında ne bir enstrüman çaldı ne de tek bir nota müzik yazdı. Eserini selamlayan alkışlar onu yüreklendirmek şöyle dursun sinirleri üzerinde desteklenemez bir ağırlık olarak duyumsanmış ve onu günler boyunca neredeyse hareketsiz ve kimseyle konuşamaz halde bırakmıştı.

Şimdi bu epizot üzerine düşünürken, babasının ciddi uyarılarına kulak asmayıp görkemli bir şekilde güneşe doğru yükselen, kendine aşırı güven duyan Romantik sanatçının simgesi İkarus'u akla getirmemek güçtür. Bataille mitin güneşi nasıl ikiye ayırdığını yazmaktadır –"İkarus'un yükselişi sırasında parlamakta olan güneş ve İkarus güneşe çok yaklaştığında başarısızlığına ve çığlık çığlığa düşüşüne yol açan, balmumundan kanatlarını eriten güneş."

Grace estetik ve ruhsal aydınlanmanın aşkın güneşine uzandı ancak onu dipsiz bir denize gönderen dünyevi bir güneşin sıcaklığıyla yandı. İkarus'un aksine suyun yüzeyine çıktı ve şu an yaşayabildiğini hissettiği tek yaşam olan düz, cansız yaşamına çekilerek hayatta kalmak için suyun üzerinde durmaya karar verdi. Çok uzun zamandır onu tanımlamış olan hırs, erotik arzu ve yaratıcı heyecanlardan azade olacaktı. Barda çalışıyor, biraz özel ders veriyor, gazete okuyordu.

Artık ne kendisinin ne de bir başkasının müziğini duymaya katlanamıyordu. Kendini sevgi dolu bir kavalyenin kollarında rahat ettirdiğini hayal ettiği yeterince hoş bir hülyaya dalabiliyordu ancak gerçek bir erotik karşılaşma ihtimali onu dilsiz bir felç durumuna sokuyordu. İç uyarılmadaki her yükseliş için acımasız bir karşı eylem söz konusuydu.

Hayal gücüne dayalı yaşam travmatik biçimde tehlikeli bir hal almıştı. Hızlı ve derin nefes almasına, donup kalmasına, ağlamasına ya da onu deliliğin eşiğinden itmeye meyilliydi. Uyku, hareketsizlik, kasvetli olsa da sessiz sedasız olaysız bir yaşam daha iyiydi. Daha doğrusu buna bir ulaşabilse, yaşam yakasından bir düşse öyle olacaktı. Ancak bunun yerine rüyaları, kaygıları ve özlemleri en yüksek noktada seyrediyordu. Bana bu yüzden gelmişti. Canlılık hissi imkânsız geliyordu ama hissizlik de tahammül edilemezdi. Varoluşu nasıl olduysa hararetli ve tüketici bir hayali yaşamla kayıtsız, cansız bir gerçeklik arasındaki katı seçeneklere indirgenmişti.

Winnicott çocukluğundan itibaren bütün yaratıcı ve duygusal enerjisini hayallerine yönlendirmiş bir hastasını tarif eder, öyle ki bu hastanın "varoluşunun esas kısmı hiçbir şey yapmadığı zaman yaşanmaktadır."

Winnicott hastanın gündelik yaşamını "zorlantılı biçimde sigara içme ve çeşitli sıkıcı ve takıntılı oyunlar" gibi "nafile etkinliklerle" doldurmanın peşinde olduğunu yazmıştır. Bütün bunların sonucuysa yalnızca "boşluğu doldurmaktı ve bu boşluk ise her şeyi yaparken hiçbir şey yapmamanın esas haliydi." Bu pasajı okuduğum ân bu kadın hastayla muazzam bir içsel akrabalık hissettim; büyük ihtimalle kendimi Grace'in atalete boyun eğmiş haline hızla uyumlamamı sağlamış olan da aynı akrabalık hissiydi. "Her şeyi yaparken hiçbir şey yapmamak" hayalcinin kendine özgü, atıl meşgul olma halini mükemmelen yakalar. Hayaller, şayet hayal kuran kişi kafasının içinden dış dünyadaki kâğıt, tuval, laboratuvar ya da spor sahası gibi alıcı bir yüzeye geçişe olanak tanıyabilirse zengin bir yaratıcı kaynak olabilir.

Winnicott hastasının analiz sırasında, zihninin mühürlü mahremiyetinde "muhteşem şeylerin" tümgüçlü yazarı olarak kalmaya devam ederken "tüm yaşamını bir akıl hastanesindeki yatakta iradesiz, atıl ve hareketsiz yatarak" geçirmesinin ne kadar kolaylıkla gerçekleşebileceğini fark etmesi üzerine korktuğunu belirtir. Winnicott'un hastasının açmazı kafası ve kafasının dışındaki dünya arasındaki geçişi kat etmeye duyduğu isteksizlikti, bunun nedeni de hiç şüphesiz bu yapmanın kaçınılmaz biçimde hüsran içermesiydi. Yaratıcı etkinlik çoğu zaman acı vericidir çünkü yarattığınız şey her zaman yaratmayı hayal ettiğiniz "muhteşem şeyleri" karşılamakta yetersiz kalacaktır.

Fakat yaratıcılığı reddetmek, yazmamak, resmetmemek, inşa etmemek ya da oynamamak bu hayal kırıklığının devası değildir. Winnicott'un vurguladığı üzere, bu koşullar altında hayalin mükemmelliği gerçekliğin yoksulluğuyla ters orantılıdır. Grace'in başına gelen de kesinlikle buydu. Zihninin sessizliğinde sürekli müzik bestelenip çalınıyordu ancak bu müziği kâğıda geçirmek ya da bir yerde icra etmek, bunu başka kulaklarla paylaşıp akranlarının hasedi, eleştirisi, takdiri ve rekabetine teslim etmek gibi eylemlerin uyandırdığı kaygılara nasıl katlanabileceğini anlayamıyordu. Tekdüze, incinmiş bir hayatta kalışın gerçek dünyasından gayretle ayrı tutulan fantastik bir yaratıcı bir doyum ve tanınma dünyası vardı.

Neredeyse on yıl boyunca haftanın her günü beraber yürüttüğümüz çalışma, bu iki dünyayı tekrar birbiriyle temas ettirme, Grace'in hayali yaşamını gerçek yaşamı için katlanabilir ve kullanılabilir kılma mücadelesine odaklandı. Bu ilk olarak, sıklıkla soğuk cinsel manipülasyon ve şiddet senaryoları içeren ve benim de bu senaryolarda kimi zaman mağdur kimi zaman saldırgan olarak giderek daha fazla göründüğüm rüyaları ve düşlemleri çevresindeki sıkı korumacı çitlerin gevşetilmesi anlamına geliyordu.

Grace'in analizi sürecinde, bu rüyaların barok yüzeyinin daha da dehşet verici bir topyekûn terk edilme senaryosu, kendisinin sonsuz ve bomboş bir genişlikte tek başına bir nokta olduğu gö-

rüntüsü için perde vazifesi gördüğü ortaya çıkmaya başladı. Yıkıcı seks partileri, daha da dehşet verici bir hiçliğin, bedeni ve ruhunun görülmeden ve dokunulmadan kaldığı bir dünyanın maskesiydi.

Analiz Grace için bu sarkaç misali gidip gelen aşırılık ve boşluk korkuları için bir hazne, bu korkuların işitilip konuşulabileceği bir yer sağladı. Bu durum, kızının savunmasızlığını küçümsemiş bir babayla kendi travmatik geçmişi onu dinleme ve kızının korkularını kapsama yetisinden yoksun bırakmış bir annenin çocuğu olan Grace için eşi benzeri olmayan bir deneyimdi. Küçük kızlarının ölümünün yasıyla deliye dönmüş anne babası onun da kız kardeşini kaybetmiş olduğunu görüp onu teselli edecek iç kaynaklardan yoksundu. Bu süreç en sonunda bu odada başlayabilirdi.

Grace'in bilinçdışı yaşamının anarşi ve deliliği kaybolmadı fakat rüyaları ve düşlemlerini düşünülebilir, düşmanca iç güçler olarak kestirip atılmaları yerine yaratıcı kaynaklar olarak kullanılabilir kılan bir şekilde sözcüklere, şekillere ve seslere büründüler. Bilinçdışı hiçbir zaman açıktan açığa bir müttefik olamazdı ama düşman olmayı bıraktı. Grace ruhsal yaşamının çaresiz kurbanı olmak yerine, yanı başında ona eşlik eden benimle birlikte ruhsal yaşamının meraklı muhatabı haline geldi.

Bu hiç de kolay olmadı. Grace'in iç yaşamının en çok korkulan ve nefret edilen unsurlarıyla tekrar tekrar yaşanan karşılaşmalar çoğu zaman bana yöneltilen derin bir ıstırap ve öfkeye yol açtı. Babası, Grace çocukken kasten kafa karıştırıcı sorularına hemen yanıt talep ederek kızını dehşete düşürürmüş. Ergenliğinde annesi onun görünürdeki edilgenliğini ve miskinliğini şiddetle eleştirip *bir şeyler* yapmasını talep edermiş. Grace'in benim onu daha farklı bir biçimde dinleyebileceğimi ya da onunla daha farklı konuşabileceğimi tahayyül etmesi uzun zaman aldı.

Ancak yalpalayarak da olsa analizin ona ne yanıt ne de eylem talep eden, her gün konuşabileceği bir muhatap sunduğunun ayırdına varmaya başladı. Konuşması iş dedikodularının, o gün atıştırdığı şeylerin, paylaştığı yeni evdeki entrikaların en ufak ayrıntısına sürüklenebiliyordu. Kendi zihninin taşıdığı tehlikeler

canlıydı canlı olmasına ama onu boğmayı, kendisi hakkında duyduğu merakı durdurmayı bırakmışlardı.

Grace'in bilinçdışı yaşamının farklı bölgelerine gitmeyi göze alırken, danışma odasının dışında da buna paralel bir süreç köklendi. Söz konusu süreç seansın birinden eve dönerken otobüste bir doğalgaz faturasının arkasına karalanmış hem müzikal hem de sözel birkaç notayla başladı. Notalar birikti ve endişeyle laptopundaki şifre korumalı bir dosyaya aktarıldılar. Analizdeki beş yıl içinde, bu notalar Masters in Composition'a yaptığı, kabulüyle sonuçlanan başvuruda kullandığı portföy biçimini aldı.

İlerleyen yıllarda hem seanslar sırasında hem de seansların dışında bir hayli çalkantılı dönemler oldu ancak bu çalkantı artık korkuyla kapatılmış bir zihne değil gerçek bir yaşamın dolgunluğuna aitti. Grace'in atıl çöküşüne verilecek psikanalitik tepki onu eyleme geçmeye ikna etmek değil eylemin onun üzerindeki zulmedici nüfuzunu ortadan kaldırmak, dünyaya serbestçe dönmesi için gerekli koşulları yaratmaktı. Bu dünya daha önce yaşadığı dünyanın hem aynısıydı hem de o dünyadan farklıydı; hem yaratıcı hem de gündelik benliklerini kapsıyor ve bu ikisi arasında temas kurulmasını sağlıyordu.

Son seansımızın sonunda bana sarılı bir paket uzattı. Odadan çıkmasının ardından derin bir nefes alıp paketi açtım ve teşekkür notuyla birlikte bir CD buldum. CD'nin üzerine siyah keçeli kalemle şöyle yazılmıştı: "GÖKYÜZÜ VE DENİZ ARASINDA."

"Meskenim Olasılık"
Emily Dickinson

11 Mart 1884'te emekli Massachusetts üst mahkeme yargıcı ve devlet siyasetçisi Otis Phillips Lord felç geçirdi ve iki gün sonra 71 yaşındayken öldü.

Lord, yedi yıl önce kaybettiği eşinin vefatının üzerinden çok geçmeden ömür boyu arkadaşı olmuş rahmetli meslektaşı Edward Dickinson'ın kızına duyduğu aşkı ilan etmişti. Dickinson'ın kızı Amherst'de yaşayan 47 yaşında gizemli bir münzeviydi. Lord, bir sonraki yüzyılın onu –en büyüğü değilse de– Amerika'nın en büyük şairlerinden biri kabul edeceğini hiçbir şekilde bilemezdi.

İkisi arasındaki mektuplaşma Emily Dickinson'ın karşılıksız bırakmadığı bir arzuya ve müşterek bir yaşam tasarısına ilişkin elimizdeki tek kesin kanıttır. Lord ölümüne dek Dickinson'a onunla evlenmesi için baskı yapmıştır. Dickinson'ın buna hiçbir zaman razı gelmemesinin nedeni Lord'u sevmemesi değildir. Lord'a olan düşkünlüğü, akıl hocası Thomas Wentworth Higginson'ın Dickinson'ın cenazesine ilişkin anlatısındaki bir vinyette yakalanmıştır: "...Rahibe Vinnie tabuta, elleri arasına 'Yargıç Lord'a götürmesi için' iki güneş çiçeği koydu."

Dickinson'ın Lord'la yazışmalarıysa açık ve müşfik bir tutkuyla dolup taşmaktadır. 1878'de Lord'a yazdığı bir mektupta, erkeklerle daha önceki ilişkilerine damga vurmuş duygularını saklama ve kendini sakınmalara atıfta bulunarak "aldatıcı görünüşlerle işim bitti," diye yazmıştır. "Onu sevdiğimi itiraf ediyorum," diye devam eder Dickinson, "onu sevdiğim için mutluluktan uçuyorum –Gökleri ve Yeri yaratan Tanrı'ya– onu bana seveyim diye verdiği için teşekkür ediyorum –içim içime sığmıyor."

Ne var ki Dickinson'ın bu derece hevesli oluşu ortaya kaçınılmaz bir soru atar: Neden birbirlerinden ayrı yaşamaya devam ettiler? Dickinson gerek evlilik gerekse cinsel birleşmeye yönelik birbiri ardı sıra gelen teklifleri neden savuşturup durdu? Bunun yanıtı kısmen Dickinson'ın Lord'a 1878'de yazdığı mektupta bulunabilir: "En mutlu olduğun vaktin ben kendimi geri çekip sunmadığım vakit olduğunu bilmiyor musun –Dile atadığımız en akla hayale gelmez sözcüğün Hayır olduğunu bilmiyor musun? ...Ekmek'in sonu olacak ilahi Kabuk'u istiyorsun." Dickinson iki yıl sonraysa "Seninle hiç geçirmediğim geceleri ve seni bu kadar özlüyor olmam tuhaf," yazmıştır.

Gayretkâr âşık, kendini geri çeken kadın; bu mektupları toplumsal cinsiyet ve cinselliğin kanıksanmış karikatürlerinin provası olmaktan çıkaran reddin beklenmedik ve rahatsız edici biçimde erotikleştirilmesidir. "Hayır" ahlaktan ziyade cinsel yabanıllığı ifade eder. Lord yatağının yakınından bile geçmemiş olduğundan Dickinson'ın yatağı daha da ihtiras yüklüdür. Daimi ayrılık, yasak ve yoksunluk ilişkilerini tamamına erdirmenin "Kabuk"unun "sonunu getireceği" tutkunun "Ekmek"ini muhafaza eder.

Dickinson dört yıl sonra 1882'de, annesinin ölümünden sonra Lord'un eşi olarak Salem'e gitmesi tekliflerini sevgiyle aklından geçirmiştir. Biraz kilo almasının ardından Lord'un ona taktığı muzip lakap "Jumbo"ya atıfla, "Emily 'Jumbo'"nun "En tatlı isim" olduğunu ilan edip şöyle devam eder: "...Ama ben daha da tatlısını biliyorum –Emily Jumbo Lord. Rızan var mı?" Gerçek dünyadaki engeller yıllar boyunca birleşmelerinin önüne geçer. Lord'un cephesinde vasiyetinin asıl mirasçısı kılınan bir yeğenin yatıştırılamaz düşmanlığı söz konusuyken Dickinson'ın cephesindeyse hasta annesine bakma zorunluluğu vardır. Fakat annesinin ölümü, bu yöndeki beyanlarına rağmen Dickinson'ı Salem'e hiç de yakınlaştırmadı. Amherst'te kaldı ve Lord'un neredeyse bir yıl sonra geçirdiği felç ilişkilerine nokta koyana dek onun yalvarışlarını savuşturmaya devam etti.

Dickinson'ın mektupları yaşamı boyunca üstü kapalı tutkularla dolup taşmıştır. Söz konusu mektuplar arkadaşları, akıl hocaları, anonim ve belki de hayali âşıklara duyduğu gelip geçici tutkuları, şefkat dolu yakınlıkları ve erotik arzuları zaman zaman kırılgan, cesur ve çekingen bir ton tutturarak aktarmıştır.

Bu mektuplar bize en azından nüfuz edilemez bir müphemlik bırakır. En güvenilir Dickinson biyografisini kaleme almış olan Richard B. Sewall, "İş Emily Dickinson'ın gönül işlerinin teferruatına geldiğinde kafa karışıklığı dışında pek bir şeye rastlamadık," diye yazmıştır. Dickinson 1858-1862 yılları arasında "Papatya" mahlasıyla "Üstat" dediği birine aynı anda oyunbaz, iç burkucu biçimde kırılgan ve yalvarıp yakaran bir hevesle yanıp tutuşarak üç mektup kaleme almıştır. Uzmanlar ve eleştirmenler bu adsız muhatabın kimliği hakkında tahminlerde bulunarak epey mürekkep harcamıştır. Fakat mektupların gönderildiğine dair herhangi bir kanıt olmadığı gibi bu mektuplarda ifade edilen hislerin karşılıklı olduğuna, hatta bu adamın gerçekten varolduğuna dair de hiçbir emare yoktur. Yani bu sevdanın ilan edilip edilmediğini, karşılıklı ya da gerçek olup olmadığını, bir aşk beyanı, edebi yaratım ya da bu ikisinin müphem bir karışımı olmayı amaçlayıp amaçladığını bilmiyoruz.

Belki de Dickinson aşkın tensel biçimlerindense sözel biçimlerine daha çok ilgi duyuyordu. Yine de aşk mektupları ve şiirleri boş birer edebi üslup alıştırmalarından ibaret değildi. Birinin bu mektupları okuyup da bu mektuplardaki coşkun, ıstıraplı, çoğunlukla kuvvetli biçimde erotik yoğunluktan etkilenmediğini tahayyül etmek güçtür.

Dickinson'a ilişkin rağbet görüp eskimeyen anlatıysa New Englandlı evde kalmış münzevi anlatısıdır. Her gün mütevazı masasında yazıp çizer, hüsrana uğramış tutkularını sanki bunu yapmak gerçek yaşamı ıskalamış kadınlar için teselli mükâfatıymış gibi şiir yazmaya yöneltir. Gelgelelim Lord'la tamamına ermemiş ilişkileri, kendisine dört dörtlük mutlu bir son sunulduğunda dahi, Dickinson'un bunu ıskalamayı yeğlediğini ortaya koyar.

Muhtemelen tavizsiz bir inzivaya çekilmek, acınası bir romantik hüsranın değil radikal bir kişisel ve edebi bağımsızlıkla hayal gücünün özgürlüğüne duyulan arzunun neticesiydi.

Dickinson'ın reddi Fransız psikanalist Piera Aulagnier'in "arzusuzluk arzusu" adını verdiği psikedeki ilkel dürtü fikrini, tutkunun iptaline duyulan çelişkili tutkuyu akla getirmektedir. Dickinson Hayır'ın "Dile atadığımız en akla hayale gelmez sözcük" olduğu yönündeki gizemli ısrarıyla ima ettiği bu tutkudur.

Dickinson'ın biyografisini yazan hiç kimse onun yaşamında hiçbir hadisenin yaşanmamış oluşundan kaçınamaz. Cynthia Griffin Wolff, "Dickinson'un dengi bir güce sahip olup yaşamında bu kadar az çarpıcı şey yaşanmış Amerikalı başka bir yazardan bahsetmek güçtür," demektedir. "Gelmiş geçmiş diğer bütün şairler hakikatin koşulu olarak görünmezliği salık verirken," diye yazmıştır Lyndall Gordon, "hiçbiri görünmezliğin peşine Dickinson kadar katı biçimde düşmemiştir."

Şiirler onun görünmezliğini tekrar tekrar teyit eder. 1862'de yazılmış lirik otoportresinde (#486) konuşan kişi hem evinde hem de başkalarının zihninde kapladığı alanın mütevazılığı bakımından görülür.

> Evin en ufağı bendim
> En küçük odayı ben aldım...
> Bana hitap edilmediği müddetçe –hiç konuşmadım–
> Konuştuğumdaysa kısa ve sessizdim–.

Şiir, Dickinson'dan daha çok Dickens'ı andıran bir bathos imasıyla sonlanır: "Sıklıkla düşünürdüm/ Nasıl da dikkat çekmeden –ölebileceğimi–." Ne var ki şiirin hüzünle kendine acıyan hali, dünyada bu ufacık köşeyi bile kaplamaktan duyulan utancın üstü kapalı biçimde sezdirilmesi şiirin beyan eden tonuyla ters düşer. Konuşan kişi kendini geri plana atma hususunda tuhaf biçimde kendinden çok emindir.

Dickinson ortadan kaybolma, kendini eve kapatma, radikal yalnızlık gibi durumları amansızca kucakladığı ölçüde evlilik, annelik, bölge halkına hizmet etme, hatta belki de kadınların o vakitler yazıp okumasına izin verilen türde popüler duygusal şiir ve kurmaca metinlerin yazarı olarak geçici ün sahibi olma gibi on dokuzuncu yüzyıl kadınlığının tasdik edilmiş kültürel ifadeleriyle yolunu ayırdı

Dickinson'ın yaşamı temel ve herkesçe paylaşılan varsayımlara, iyice kemikleştiğinden nasıl sorgulayacağımızı bilmediğimiz örtülü kaidelere meydan okur. Bizim için bir odada oturup yaşam hakkında hayallere dalmaktansa dışarı çıkıp dünyada yaşamanın, bir başına aşkı hayal etmektense başka bir kişiyle gerçek aşkı deneyimlemenin daha iyi olduğu aşikârdır. Peki bu savlar bizim düşünmeden varsaymaya meylettiğimiz kadar aşikâr ya da sorgulanamaz mıdır? Hayallere dalarak geçirilen, hayal edilen dünyanın gerçeğinden daha ön planda olduğu bir yaşam her daim patolojik olanın merceğinden mi görülmelidir? Winnicott, hayatta olmanın tehlike ve çalkantılarını defetmek için hayallere dalmaya çekilen son derece dissosiye olmuş hastasının durumunu anlatırken bunu ileri sürmüştür. Hastasının "her şeyi yaparken temelde bir hiçbir şey yapmama hali" olarak mahrem bir düşlem dünyasına dalıp gittiği o boş, durgun hülyaları tarif etmektedir.

Dickinson odası ve kafasının engin sınırlarında kalmak için dünyanın engin genişliğinden elini ayağını çekmiştir. En ünlü ilk dizelerinden birinin belirttiği üzere, "Beyin –gökyüzünden geniştir –" (#632). Bitişik evde büyümüş yeğeni Martha, yatak odasında oturan ve elinde görünmez bir anahtar tutup kapıyı kitler gibi yaparak "İşte özgürlük Matty," diyen halası hakkında yazmıştır. Dünyanın gözünde "hiçbir şey yapmıyordur" o, oysa kendi zihninde imkân dahilindeki deneyimlerin en uzak uçlarına –cinsel esrimeye, travma yaratan acıya, delilik ve ölüme– korkusuzca seyahat ederek "her şeyi yapmaktadır."

Ne var ki Dickinson'ın üretken yaratıcılığı ne kadar göz kamaştırıcı olsa da yaşamı ve eserlerinin en ısrarcı teması olan hayal

gücü diyarının bir başınalığı için dış dünyadan vazgeçilmesini değiştirmek için hiçbir şey yapmaz. Bu vazgeçiş hem şairin hem de şiirin varolma koşuludur, hem Dickinson'ın şair olmasını sağlar hem de şiirlerinin tözünü oluşturur.

Britanyalı psikanalist Gregorio Kohon meslektaşlarından bazılarının (analist John Steiner'ın "ruhsal inziva" adını verdiği) içsel geri çekilme eğiliminin her zaman ve muhakkak patolojik olduğunu varsayma eğilimini sorgulamaktadır. Kohon bu geri çekilmenin, yalnızca biçimi "aşırı derecede katılaşıp" kendini yaratıcı herhangi bir itkiden yalıttığında bu hale geldiğini ileri sürmektedir.

Winnicott'un kendisi de yaratıcılığımızın psikenin temelindeki "hareketsiz, sessiz noktayla" teması sürdürmeye ne kadar bağlı olduğunu fark etmiştir. Bu içgörüyü Emily Dickinson kadar güçlü biçimde doğrulayan çok az sanatçı vardır. Sartre'ın aforizmasını bu duruma uyarlamak gerekirse, Dickinson kompülsif bir hayalperest olabilirdi ancak her kompülsif hayalperest Emily Dickinson değildir. Dickinson'ın dünyaya miras bıraktığı 1775 şiir bu gözlemin en kesin kanıtıdır. Bu şiirleri okuyup da Dickinson'ın hâlâ "hiçbir şey yapmamış" olduğunu kim iddia edebilir?

Yatak odasının yalnızlığına çekilmek bu kitabın tekerrür eden motiflerinden biri oldu. Bu, Tracey Emin için kendi depresyonunun apokaliptik derinliklerine iniş, genç *hikikomori*ler için çalışmanın, toplumun ve başarı toplumunun baskılarının reddi,

Xavier de Maistre içinse en sıkı kısıtlamalar içinde bulunabilecek sonsuzluğun mecburi ancak beklenmedik biçimde keyifli keşfiydi. Geri çekilme kendimizi şu veya bu projeye ya da kuruma – ülkeye, mesleğe, evliliğe– adadığımız an kendimize dayattığımız sınır ve kısıtlamaların reddi anlamına gelir. Burada yaşarsak orada yaşayamayız, bir mesleği icra edersek bir başkasını icra edemeyiz, biriyle evlenirsek evlenebileceğimiz diğer herkesin yanı sıra bağımsızlığımızdan da vazgeçeriz. Dickinson için Salem'deki Lord'a gitmek dünyadaki yerini genişletmekle kalmayıp hayal gücüne dayalı yaşamının kısıtlanması anlamına da gelecekti. Damat ne kadar nazik ve iddiasız olsa da 19. yüzyıldaki hiçbir gelin

kilit vurulmuş bir odanın daimi ve mutlak özgürlüğünü sürdürmeyi umamazdı.

Dickinson böylece bahaneler üretip Lord'un ölümü onu içinde bulunduğu ikilemden kurtarana dek birleşmelerini uzak bir geleceğe erteleyerek cinsel perhizi erotik bir erdeme dönüştürdü. Dickinson'ın şiirlerini pek az bilen hüsrana uğramış talibi, salt ikilinin birbirlerine duydukları aşkı ilan etmelerinin 16 yıl evvelinde, 1862'de yazılmış şu şiiri bile okusaydı kandırıldığı yönündeki düş kırıklığından kaçınabilirdi:

Meskenim olasılık –
Nesirden daha hoş bir ev–
Pencereleri daha bol–
Kapıları daha iyi–

Odaları sedir ağacından–
Göz nüfuz edemez–
Ebedi çatısıysa–
Gökyüzünün kalaslarından–

Ziyaretçileri –
Burada olmaya layık–
Dar ellerimi alabildiğine açıyorum
Cennet'i derlemek için–

(#657)

"Nesir" Dickinson'ın dünyevi yaşam için kullandığı içten içe aşağılayıcı terimdir. Nesri "Şiir"in değil cesurca şiirin eşanlamlısı olarak kullandığı "Olasılık" sözcüğünün karşısına koyar. Şiir yazmak, sayısız penceresi her yönden farklı manzaralara açılan olasılığın evini mesken tutmaktır. Evin mimarisinin aynı ölçüde ayrılmaz diğer parçaları da, meraklı gözlere kapatılmış nüfuz edilemez biçimde mühürlenmiş odaları ve gökyüzünden müteşekkil çatısıdır. Ziyaretçileri onun uğraşını ihlâl eden arkadaş ya da ta-

lipleri değil uğraşına ilham verip şairane ellerini Cennet'i sözleriyle içine alacak kadar geniş açan esin perileridir.

Dickinson yaşlanıp iyice münzevileştikçe, her ne kadar onların mevcudiyetini sıklıkla arzulasa da dünyevi ziyaretçilere alerji beslediği oranda hayali ziyaretçilere açık hale geldi. Gazete editörü ve yazarı Samuel Bowles'la yazışarak yakınlaştıklarında –ki bu ilişki kimi yorumcular tarafından bir dizi tüketen ve karşılıksız aşk nesnelerinden biri olarak görülmüştür–, Dickinson Bowles'a Amherst'de onu ziyaret etmesi için yalvarmış ama Bowles Amherst'e geldiğinde ya yatak odasından çıkmamış ya da evden uzaklaşmıştır. Bowles'a 1861'de "Muhtemelen umursamadığımı düşündünüz," diye yazmıştır. "Umursuyordum Bay Bowles... fakat bir şeyler bana rahatsızlık verdi; sizin ışığa ve havaya ihtiyacınız olduğunu biliyordum, o yüzden gelmedim."

Avrupa'da geçirdiği yedi aylık nekahet döneminin ardından Bowles bir sonraki yıl aileyi tekrar ziyaret etti. Dickinson üst kattan inmeyip aşağıya "Sizi göremem," diye başlayan bir not gönderdi. Benzer hadiseler sonraki yıllarda da ara ara tekrarlandı. Bowles 1877'de ziyarete geldiğinde ve kendisine Dickinson'ın onu yine göremeyeceği söylendiğinde üst kata doğru, "Emily, lanet olası kadın! Kes şu saçmalığı! Seni görmek için Springfield'den onca yol teptim. İn aşağı hemen!" diye bağırdı. Dickinson'ın daha sonraki editörü ve biyografisini kaleme alan Thomas Johnson'a göre, "Dickinson'ın söylenene riayet ettiği ve hiç bu kadar hazırcevap olmadığı söylenir." Dickinson Lord'la olduğu gibi Bowles söz konusu olduğunda da varlığını onu görmek istemediğinden değil görmek istediğinden dolayı geri çekmiştir.

Dickinson'ın erkek kardeşiyle yaşadığı uzun ilişki en nihayetinde aile birliğini mahvedecek olan ve Dickinson'ın ölümünün ardından onun yayımlanmamış şiir ve mektuplaşmalarının en önemli yayımcısı haline gelen Mabel Loomis Todd günlüğüne şairle 1882'deki rahatsız edici ilk karşılaşmalarını yazmıştır. "Hep beyaz giyiyor ve saçlarını on beş sene önce inzivaya çekildiğinde moda olan biçimde yaptırıyor. Gelip ona şarkı söylememi istedi

ama beni görmedi. Bana sık sık çiçek ve şiir gönderiyor; bu bakımdan çok hoş bir arkadaşlığımız var."

Todd'un Dickinson'ın yatak odasının altına denk gelen kabul salonunda Austin'le olan devamlı ve uzun buluşmalarına rağmen ikisi hiç yüz yüze gelmedi. Todd zaman zaman onun uzaklaştığını görür ya da ayak sesini duyardı ama bizzat konuştukları hiç olmadı. Todd'un izahatının aktardığı bu dramatik düzenek havası çok şey söyler. Dickinson, Todd'dan bizzat yaşanacak bir karşılaşmayı esirgeyip sessiz, uğursuz jestler yoluyla iletişim kurarak onunla *gıyabında* bir ilişki kurmuş; Bowles, Todd ve Lord'la bedensel mevcudiyet yerine sözcüklerin havadar besininden geçinen ilişkiler sürdürmeyi amaçlamıştır.

Dickinson, Hâkim Lord için pek de namevcut değildi. Lord onu çocukluğundan beri tanıyordu ve eşini kaybetmesinin ardından sıklıkla ziyaret etmişti. Görümcesi Susan'ın dehşet yüklü tanıklığına göre bu ikisinin tuhaf, süresizce askıya alınmış kurlaşmaları aşağı kattaki kabul salonunda pek çok soluksuz kucaklaşma da içeriyordu.

Dickinson Lord'un evlilik tekliflerinden çok önce, hiçbir şeyin onu kilitli bir odanın Cennetvâri özgürlüğünden vazgeçmesini sağlayamayacağı hususunda Lord'u üstü kapalı uyarmıştı. Buradaki keskin ironiyse Lord'u Dickinson'a çekenin tam da Dickinson'daki bu maneviyata düşkünlük niteliği olmuş olabileceği olasılığıdır. Sewall bu yorumu destekleyerek, Lord'un 1871 yılında Essex Bölge Savcısı ve "bölgenin sevilen ileri gelenlerinden" Asahel Huntingdon'ın cenazesinde yaptığı konuşmaya dikkatimizi çeker.

Lord'un merhum Huntingdon'ın sayısız erdeminden hangisini en büyük coşkuyla övdüğü çarpıcıdır. Lord, Huntingdon için "alışıldık ataletten daha fazlasıydı," demiştir, bu uyuşukluk ya da hissizlik anlamına değil "zihnin sessizce istirahati –kendi düşüncelerini başkalarına zorla dayatmaya duyulan isteksizlik –bariz bir dikkatsizlik" demekti.

Şayet bunlar Lord'un sevgi ve saygıya en layık gördüğü niteliklerse, Dickinson'ın onun üzerinde nasıl bir etki bırakmış olabileceğini anlamak güç değildir. Lord'un methiyesinde kendini geri çekme ruhun asil bir niteliği haline gelir. Muhatabımız "başka yerde" gibi göründüğünde şikâyet etmeye meyleder ve ne düşünüp hissettiğine ilişkin bize hiçbir ipucu vermediğinde tedirginlik duyarız. Bir başka kişideki "alışıldık ataletten fazlası" gerçeklikte olmayışı, hatta gerçeklikten kibirle uzaklaşmayı işaret eder.

Freud, Lord'un methiyesinden yaklaşık kırk yıl sonra psikanalitik dinlemeyi çarpıcı biçimde benzer terimlerle tarif edecektir. Psikanalistin hastanın bilinçdışı mesajlarını alabilmesi için "herhangi bir varsayımdan azade" bir zihinsel durum takınması, kendi "beklenti ve eğilimlerinin" çarpıtmadığı bir kulağı olması ve "tarafsızca askıya alınmış dikkat" halinde (bunu Lord'un "bariz dikkatsizliği" ile kıyaslayın) bulunması gerektiğini söylemektedir. Hem Lord hem Freud için dikkat dağınıklığı hali alışılmadık bir iç hassasiyet ve duyarlılık alan yaratır. Bu bakış açısına göre psikanalist "alışıldık ataletten daha fazlası" olan bir kişidir. Keza şair de öyledir. Kilitli odasının sükûnetine çekilip "hiçbir şey yapmayan" şair, evliliğin yükümlülük ve adetleriyle kuşatılmış bir kadına nazaran çok daha uzaklara gitmeye cüret edebilir.

Dickinson'ın yaşamı ve şiiri coğrafi, fiziksel ve duygusal olmak üzere bir dizi kısıtlamayla şekillenmişti. 1847'de 16 yaşındayken Amherst'teki evinin 15 kilometre kadar güneyindeki Mount Holyoke Yüksekokulu'nda geçirdiği 10 ay ve belirsiz tıbbi sorunlarının tedavisi için 1864'te Boston'da kaldığı uzun süreler dışında bütün yaşamını şu an Emily Dickinson Müzesi olan Homestead'deki aynı evde geçirmiştir. 1860'ların sonlarında evden yalnızca gerekli olduğunda ayrılıyor ve gelip giden olduğunda odasında kalıyordu.

Dickinson'ın kişisel ilişkilerinin menzili de aynı ölçüde kısıtlıydı; büyük oranda annesi Emily, kız kardeşi Lavinia ve 1856'da evlenmesinin ardından eşi Sue ile bitişik evde yaşayan erkek

kardeşi Austin'in gündelik yaşamlarından oluşuyordu. Sue ve Dickinson'ın yakın (kimi zaman çalkantılı) bir arkadaşlığı vardı, Sue onun şiirinin ilk ve en önemli "gizli paylaşımcısıydı". Çocukluk ve ergenliği boyunca bir avukat ve Whig parti siyasetçisi olan babası Edward aylar boyunca evde olmazdı. Önceleri Massachusetts Temsilciler Meclisi ve Senatosu'nun seçilmiş bir üyesi olarak Boston'da, daha sonraysa Kongre üyesi olarak Washington'daydı.

Annesinin ailesiyle geliş gidip yapsalar ve yazışsalar da, 30 kilometre kadar uzaktaki Monson'da yaşamaları baba tarafının aile mirasının Dickinson'ın çocukluk evinde daha belirgin bir mevcudiyeti olduğu anlamına geliyordu. Amherst'te büyüyen Dickinson baba tarafının akrabalık bağlarının gölgesinden, özellikle de dedesinin uzun ve heybetli gölgesinden hiçbir zaman kaçınamadı. Amherstli saygıdeğer bir ailenin oğlu olan Samuel Fowler Dickinson, Jonathan Edwards'ın çağa uygun Püriten öğretilerinde yer alan Teslis prensibine inanan bir muhafazakârlıkla yetiştirilmişti. Amherst New England genelinde yükselen Üniteryen liberalizm dalgasına karşı Teslis prensibine inanan bir kaleydi ve Samuel 21 yaşında hayati tehlike barındıran bir hastalığı atlatmasının ardından bu prensibin ateşli bir hayranı olmuştu.

Samuel Dickinson'ın dini tutkusu ifadesini vizyoner bir eğitim projesinde buldu. 1814'te etkileyici Amherst Akademi Okulu'nu kurmasının ardından (otuz yıl sonra Emily ve kardeşleri de bu okula gitmiştir), yeni nesil Hıristiyan papazlarına seçkin bir eğitim sağlamak için Teslis prensibine dayalı bir üniversite yaratma projesine baş koydu. İlk başta hevesle peşinden gidilen Amherst Üniversitesi projesi para toplama konusunda yaşanan sıkıntılar ve gerek Boston Üniteryenleri gerekse Teslis prensibine dayalı rakip üniversitelerin kemikleşmiş muhalefetinin ağırlığı altında çökmeye başladı. Planını gerçekleştirmek için duyduğu takıntılı ve pervasız hevesin etkisi altındaki Samuel Dickinson elindeki bütün maddi kaynakları üniversiteyi inşa etmeye harcarken hukuk işlerini ihmal edip son tahlilde aile evini kaybederek iflas etti ve profesyonel ününü de mahvetti.

Babanın bu fevri tutkusu, en büyük oğlu Edward'ın vaktinden evvel yetişkin sorumluluğunun gerektirdiği taleplerle yetiştirilmesini sağladı. Çocukluğundan itibaren kendisine aile onurunu iade etme görevi yüklenen Edward, ailenin maddi durumuna yardımcı olmak için üniversite eğitimini sürekli kesintiye uğrattı ve sonrasında başarılı bir hukuki ve siyasi kariyer inşa etti. Amherst Üniversitesi'ni sağlam bir maddi temele oturtup kaybettikleri aile evlerini geri aldı.

Kulağa oğulun aileyi kurtardığı moral verici bir hikâye gibi gelebilir ama babasının yol açtığı zararları giderme yükümlülüğü oğula büyük zarar verdi. Samuel bir vizyonerin karizmasına sahipken, Edward'ın sırtındaki yükler onu haşin ve bir hayli kederli bir karaktere büründürmüştü. Wolff, "Edward'ın yaşamındaki hiçbir şey Samuel Fowler Dickinson'ın asıl vizyonunun duygusal ve ruhsal diriliğiyle bol ölçüşemezdi," diye yazmıştır.

Edward'ın tutkuya ne kadar yabancı olduğunu en bariz biçimde gösteren Emily Norcross'la olan acılı flörtleşme dönemidir. Mektuplaşmaları Emily'in onu geçiştirmeleri, uzun sessizlik dönemleri ve isteklerine sıklıkla itiraz edilmesi karşısında Edward'ın bütün bunlara anlam veremeyen şaşkınlık ve hüsranını açığa vurur. Edward'ın tavrı zar zor gizlenmiş bir öfkeyle doludur ancak hiçbir noktada özen gösteren ya da coşkulu bir âşık edası takındığını görmeyiz. Edward'ın ajite makullük sağanağı, Emily'nin küskün edilgenliğini daha da sağlamlaştırmaktan öteye geçmez görünür. Bu karmaşık duygusal miras Dickinson ve kardeşlerine de yadigâr kalacaktır. Büyüklenmeci ve ilham verici bir dindarlığın hayaleti belli belirsiz görünmekle birlikte, bu dindarlık babanın evinde ruhsallık bakımından içi boş bir gelenek kabuğuna dönmüştür.

Dickinson'ın annesi de aile evine bir duygusal gerilim katmanı daha getirmiştir. Emily Dickinson 1874'te Thomas Higginson'a yazılmış bir mektupta, "Çocukken başıma bir şey gelecek olursa hep eve, Awe'a koşardım. Korkunç bir Anne'ydi ama hiç olmamasından yeğdi." Higginson'un onun kendisine bizzat şunu de-

diğini de hatırlıyordu: "Hiç annem olmadı. Sanırım bir derdiniz olduğunda koşarak gittiğiniz kişi anneniz oluyor."

Dickinson annesinin hem orada olup hem de olmadığını ima etmektedir; annesi fiziksel olarak orada olmasına oradaydı ama çocuğa birbirlerinin zihinlerinde yeterince varoldukları duygusunu verecek açık bir kulak ve zihinden yoksundu.

Annenin Dickinson'ın "sorunlu" çocuk benliğine duygusal olarak açıkça kapalı olması onu Dickinson'ın daha yaşlı benliğinin belleğinde bir boşluk, bedensel biçime sahip bir yokluk haline getirmektedir.

Fransız psikanalist André Green ufuk açısı bir makalesinde annenin yokluğuna ilişkin bu içsel deneyimi aktarmak için "ölü anne" terimini üretmiştir. Green, annenin uzun süren yas ya da depresyon sürecine çok yakın yetiştirilen bir çocuğun anneyi "uzak bir figür, donuk ve neredeyse cansız biri... hayatta kalmakla birlikte deyim yerindeyse bakmakta olduğu çocuğun gözünde ruhsal açıdan ölü bir anne" olarak gördüğü silinmez bir iç resim oluşturabileceğini ileri sürmektedir. Bu tanım Dickinson'ın "hiç sahip olmadığı" annesi hakkında anımsadıklarıyla benzerlik gösterir. Peki, anne Emily Dickinson'ın bu depresif ve uyuşuk duygudurumlarının altında yatan neydi? Uzun ve çetrefil flörtleşme döneminde sergilediği küskün edilgenlik, gelecekteki evliliğine henüz tam gelişmemiş bir direnç gösterdiğini ortaya koymaktadır. Büyük olasılıkla Edward Dickinson'la evlenmeyi hiç istemediğinden ya da onda gerçek bir coşku sezmemiş olduğundan, evliliğe hevesli bir arzudan ziyade isteksizce boyun eğerek girmiş görünmektedir. Evlendikten sonraysa kocası Boston ve Washington'da siyasi kariyerinin peşinden giderken aylar boyunca küçük çocuklarıyla yalnız kalmıştır. Seçmediği ve özellikle istemediği bir yaşamın serseme dönmüş başkahramanı haline gelmiş, istediği yaşamı keşfetme şansına hiçbir zaman sahip olamamıştır.

Bu durum Emily Dickinson'ın, eşinin babasının adını temize çıkarmak için yerine getirdiği uzun ve çetin görevdeki en parlak an olan eşinin babasının kaybettiği Brick House'un (daha sonra

Homestead adını alacaktır) satın alınmasına– ki Dickinsonlar buraya 1855'te dönecektir– gösterdiği tepkiyi açıklayabilir. Wolff'a göre Emily Dickinson bunu kocasıyla kutlamak yerine bu zaman diliminde "meçhul, rahatsız edici bir duyumsamazlık" içine düştü. Söz konusu ıstırap uzun soluklu ve insanı felce uğratan bir melankoliydi, Dickinson'ın gözlerindeki bu melankoli kafa karıştırıcı olduğu kadar ele avuca sığmazdı da. O sıralarda kendisinden yaşça büyük arkadaşı Elizabeth Holland'a, "Annem divanda uzanıyor ya da rahat koltuğunda oturuyor," diye yazmıştı. "Hastalığının ne olduğunu bilmiyorum."

Eski Dickinson evinin kurtarılmasının Emily Norcross Dickinson'da neden böyle yıkıcı bir etkiye yol açtığını bilmek imkânsız ama bu durum kendini içinde bulduğu yaşamdan kopukluğu, kocasının soyadı gereği ona atanmış yerle özdeşleşememesi ya da özdeşlememek istemesiyle uyuşur. Emily'i çevreleyen görünüşte katı ve güvenilir olan dünya, akışını ne kontrol edebildiği ne de akışına direnç gösterebildiği bir nehre dönüşüp onu da çaresizce aşağı sürüklemiştir. Kronik uyuşukluğu amaçsız ve dehşet verici bir iç akıntısının görünür dışavurumudur.

Öyleyse kızının seçtiği yaşam biçiminin onunkinin tam tersi olması hiç de şaşırtıcı değildir. Evlilik ve üst sınıfın siren şarkılarına direnen, özerkliğine ve çekildiği inzivaya sıkıca sarılan Emily Dickinson başka bir şey olmasa bile kendi yaşamının nehrinin yönünü belirleyeceğini garantilemiştir.

Dickinson annesinin bahtsız kaderinden kaçınmış olabilir ama hayal gücüne dayanarak bu kaderi mesken tutma yönünde etkileyici bir beceri sergilemiştir. Şiirlerinin çoğunda, 1862 yılına ait şu şiirindeki gibi varoluşsal bir bitkinlik vardır:

Acıdan daha yakın
Bir Yaşam Uyuşukluğu var–
Bu acının varisi –Ruh
Çekebileceği tüm ıstırabı çektiğinde–

Bir Uyku Sersemliği –yayılıyor–
Sis gibi bir donukluk
Sarıp sarmalıyor Bilinci
Pusun bir Kayalığı görünmez kılması gibi.

Cerrah acı karşısında irkilmez
Katı huyludur–
Ne var ki ona oracıkta uzanan yaratığın--
Artık hissetmez olduğu söylendiğinde–

Size becerilerinin geç kaldığını söyleyecektir–
Ondan daha güçlü biri
Ondan önce etmiştir yardımını–
Yoktur Canlılık.

(#396)

Acı sona erdiğinde yerine "uyuşukluk" geçer. Sinirler aşırı uyarılmaktan tükenir, bunun yerine sıfır "Canlılık", herhangi bir cerrahi becerinin erişemeyeceği bir yerde bulunan yaşam dürtüsünün uyuşukluğu geçer.

Dickinson'ın en ünlü şiirlerinden çoğu ölümün eşiğine, hatta ölüm sonrasına doğru imkânsız bir girişimde bulunur. Bu şiirse bizi yaşamın en çıplak, en ilkel düzeyine, bilincin kendine ilişkin her türlü farkındalıktan yoksun olduğu pus ve sisin bölgesine götürür. Mevzubahis şiir annesinin etrafında dolanır görünen *acedia* atmosferini, hislerin donuklaşmasını ve anlamın tükenişini akla getirir. Gri bir sisle sarmalanmış iç yaşam vizyonu, Beckett'in *Oyun Sonu*, McCarthy'nin *Yol*'u gibi sonraki distopik vizyonların bitik, içi boşalmış peyzajlarını öngörür.

Aynı yılda kaleme alınmış bir başka şiir (#305) "Umutsuzluk" ve "Korku"yu birbirinden ayıran iki dörtlükten oluşur. Korku "yıkım anına" eşlik eden duyguyken, umutsuzluk ise "Yıkımın yaşanmış olduğu andır–." Umutsuzluk anında;

Zihin dümdüzdür –hareket yoktur–
Bir büstün Alnındaki
Göremeyeceğini bilen–
Göz misali kendinden memnundur.

Umutsuzluk korkutucu biçimde hoşnutluktan ayırt edilemez hâle gelir. Yıkım vizyonu ona bakan kişiyi öyle travmatize etmiştir ki onda tuhaf şekilde nirvanik mutluluk gibi görünen, hatta böyle hissettiren katatonik bir körlüğe, yani hayatiyetimizin yol açtığı bütün rahatsızlıkları sona erdiren zihinsel bir düzlük ve hareketsizliğe neden olmuştur.

Bir sonraki yıldan bir şiirdeki (#786) konuşmacı, doğrudan dindirilemez bir acının merhum nesnesini muhatap alır. Önceki şiirlerindeki boş uyuşukluğa dalıp gitmek yerine çılgıncasına bir meşguliyet içine dalarak "Yaşamının geride bıraktığı/ Korkunç boşluğu doldurmak"ı seçer.

Beynimi ve Kemiklerimi yorgum düşürmeye çabaladım–
Eşlik eden ışıl ışıl sinirleri
Bezdirip usandırmaya–
Canlılığı tıkamaya.

Bu cezalandırıcı aşırı çalışmanın amacı ruhu canlandırmak değil yaşadığı kaybın acı verici ağırlığını hissetme yetisini tıkayarak tükenmişliğe yol açmaktır. Fakat şiirin ürkütücü derecede kasvetli sonuç bölümü bizi bu yanılsamadan kurtarır:

Bilinç için hiçbir İlaç–
Ölüme alternatif olamaz
Ölüm Doğanın
Varoluş illeti için tek ilacıdır–

Başka bir deyişle bilinçli her insandaki illet hissetmenin acı ve gerginliğinden kaçınmak için ne kadar gayretle çabalasalar da bu çabaların hiçbirinin başarılı olamamasıdır. Warhol bundan ne-

redeyse yüz yıl sonra aynı şeyi söylemek için daha basit bir dil bulacaktır: "Hayatta olmanın kendisi, her zaman yapmak istemediğiniz bir şey için çok çalışmak demektir." Bizler yerçekiminin yüküne emanet edilmiş, bilinçli olmanın gerilimini omuzlamaya zorlanan yaratıklarız. Dickinson büyük olasılıkla bu hakikati en bariz biçimde annesinin uzaklara dalıp giden bakışlarının her günkü görüntüsünde bulmuştur.

Dickinson'ın uyuşukluk ve bıkkınlığa ilişkin şiirlerindeki açmaz bu halleri çok canlı biçimde vermesidir. Dizelerin ortalarına ve sonuna konulan uzun tireler metrik akışı bozar ("Cerrah– acı karşısında– irkilmez–/Katı-huyludur–") ama bu tireler dizenin akıcılığını bozarak bu tür halleri hayal etmenin neden olduğu acı verici tükenmişliği ve şoku da taklit etmiş olur. Uyuşmuş beden ve ruha canlı ama dehşetengiz bir büyülenme zerk edilir.

Dickinson'ın içsel deneyimin en uçlarına yaptığı tehlikeli girişimler, dini esrimeyle bağdaştırdığımız türden hayali bir hezeyan uyandırır. Şayet annesinin uyuşukluğu şiirlerine rahat vermiyorsa, aynı şey dedesinin tutkusu için de geçerlidir ama Dickinson'ın kozmik gizemlerle ilişkisinde Samuel Dickinson'ın evanjelist kesinliğinin zerresi yoktur. Dedesinin dünyanın gidişatına yön veren iyi ve adil bir Tanrı gördüğü yerde, Dickinson ezeli bir karışıklık ve anlaşılmazlık görmüştür. Dickinson'ın şiirlerinin çoğunda ölümsüzlük erdemli olanın mutlu ödülü olarak değil ruhun anlaşılmaz ve kötücül bir sonsuzluğa mahkûm edilişi olarak tahayyül edilmiştir.

Dickinson şiirde farklı bir esin patikası bulmuştur. Dedesi Tanrı'nın işini yeryüzünde yerine getirmenin ağır sorumluluğunu benimserken, o sözcüklerin hafiflik ve uhreviliğinde aşkınlık aramıştır. Şiir dilinde en ısrarla kullandığı metafor olan *kar* şeylerin en beyazı ve geçicisidir, elimize almaya çalıştığımızda eriyiverir. Şiir kavranamaz ve tartılamaz; yerçekimi karşıtlığının başlıca ortamıdır o.

Bu bakımdan şiirin zenginlikleri dünyevi yaşamda elde etmeye çalıştıklarımıza taban tabana zıttır. Şairin şanı ün, zenginlik ya da dünyevi başarının somut herhangi bir dış emaresi değil 1877'de yazılmış kısa bir şiirinin (#1430) sezdirdiği üzere bir tür yoksulluktur:

İstemeyi bilmeyen –tadamaz en
Çılgınca neşeyi–
Riyazetlinin şöleni
Daha iyidir şarap içmekten–

Ulaşabileceği yerdedir, henüz kavranmasa da
Arzunun kusursuz hedefi–
Gelmez daha yakına –bozmasın diye gerçeklik
Büyüyü ruhundaki–*

Bu dizeler Dickinson'ın bir sonraki yıl Lord'a göndereceği tuhaf aşk mektubunu çarpıcı biçimde öngörür. "Çılgınca neşe", "Arzunun kusursuz hedefini" elde etmekle değil *istemekle* deneyimlenir. Arzuyu gerçekleştirmek ona ihanettir –gerçek şöleni yücelten şarap değil "rizayet"tir.

Ne var ki Dickinson'ın riyazeti Budizm pratiğinde aranan, arzudan sakince azil olma değildi. Arzunun nihai inkârı umuduyla arzunun hararetle yükselişiydi. Bu bize kullanışlı bir işkence tanımı gibi gelebilir. Ne var ki Dickinson bunu arzulayabileceğimiz en esrik hal olarak görmüştür. Yaşamın asıl özünü dünyevi gerçekliğin kaçınılmaz uzlaşı ve yozlaşmalarıyla lekelenmemiş hayal gücünün saf alanında bulmuştur. Lord'a onunla evlenmeyi ne kadar çok istediğini söylediğinde ondan kuşku duymamalıyız. Dickinson'ın Lord için beslediği gerçekleşmemiş tutku uzun süreli, sadistçe bir aldatmaca değil sahip olmaktan ziyade istemenin duygusal ve ruhsal üstünlüğüne duyduğu inancın ifadesidir.

---

* Emily Dickinson, "Aşk Yaşamdan Önce Gelir" Seçme Şiirler, çev. Dost Körpe, Oğlak Yayınları, s.195.

Şair olmak, "Olasılık" alanında tarifsiz zenginlikler biriktirip bunları "Nesir" ya da dış gerçeklik alanında reddetmek için kişinin kendisiyle tuhaf bir anlaşma yapmasıdır. Bu daha mahrem ve görünmez görkeme geri çekilmek alçakgönüllülükle karıştırılmamalıdır. Bu, yerçekimine bir tür meydan okuma, yeryüzündeki yaşamı yöneten yasa ve geleneklerin üzerine çıkmaktır. Dickinson için hayal kurmak uyuşuk bir hareketsizliğe gömülmek yerine en yüksek çağrının temelidir.

Wolff'a göre bu duruş sessiz ve mütevazı kız kurusuna ilişkin kanıksanmış efsaneden hem çok uzaktır hem de şairin kar misali ağırlıksız yaratılarını Tanrı'nın zalimce katı ve eğilip bükülmez yaratılarının karşısına koymak en gözü pek küfürdür: "Tanrı şairin şahsında, kendisinin yarattığı ve onun aksine şarkı söyleyip dans edebilen bir yaratık keşfeder." Fakat buradaki kafa tutma pek de Şeytanca değildir çünkü şair Tanrı'nın kuvvet ve gücünü aşmaz ve aşmayı hedefleyemez. Onun tek gücü bir tür iradi zayıflıktır. Şairin "Olasılık" alanındaki sonsuz gücüne eşlik eden eylem ve değişim ya da ekseriya gerçeklik dediğimiz alanda herhangi bir şeyin gerçekleşmesini sağlayamıyor oluşudur. 1862'de yazılmış #448 şiiri, şairin bu kavramsallaştırması için bir tür manifesto gibi okunur:

Bu bir şairdi –odur
Şaşırtıcı duyumlar damıtan
Sıradan anlamlardan–
Ve nefis ıtır

Kapımızda can veren
Bildik canlılardan–
Öyle şaşarız ki onu daha önce
Bizim –fark etmediğimize

İfşa eder resimleri–
Şair –odur–

Karşılaştırma yoluyla –bizi–
Bitimsiz yoksulluğun sahibi kılar–

Öyle habersizdir ki –paylardan–
Hırsızlık –zarar veremez ona–
Kendisi– bir hazinedir –kendisi için–
Zamanın –dışında–*

Sokak kapımızın dışında perişanca uzanan bitki örtüsünün "bilindik türleri" günlük konuşmamızın "sıradan Anlamları" gibi kurumuştur, cansızdır. Şairin simyası koku ya da önemden yoksun görünen çiçeklerden "anlam" ya da "koku" devşirmeyi içerir. Şair bunu nasıl başarır? Bunu geri kalanımız için içkin olarak erişilemez bir resim yaratarak değil henüz algılamamış olduğumuz örtük bir kokuyu "ortaya çıkararak" yapar. Şairin sözcükleri çiçeğin keşfedilmemiş kokusunu serbest bıraktığında burnumuza çalınan, bize o an tartışılmaz biçimde mevcut görünür, neden "onu daha önce/ Bizim– fark etmediğimize" şaşarız.

Şair bize zaman ve emek tasarrufu yaptıran bir tür kolaylık cihazıdır. İçimizde ve çevremizde gizlenmiş sonsuz resimleri görmemizi sağlayan bereketli açığa vurma yeteneği "Karşılaştırma yoluyla– bizi–/ Bitimsiz yoksulluğun sahibi kılar." Başka bir deyişle biz zorunda kalmayalım diye yapar bunu şair. Onun hayal gücünün zenginliği bize bir tür hayal gücü tembelliği yapma hakkı tanır. Hiç durmadan onun resimlerini "çalabilir" ya da şiirlerini okuyabiliriz, o bu esnada hiç yoksullaşmaz.

Ondan özgürce çalıp çırpabiliriz çünkü gerçekte bir şey almıyoruzdur. Onun görüntüler yığını "Öyle habersizdir ki –paylardan–", "Zamanın– dışında–/bir hazinedir." Bu dizeler Freud'un bilinçdışını "zamansız" olarak tanımlamasından evvel bunu mükemmelen ortaya koymuştur. Üstelik karşılaştırma yalnızca izlenimci de değildir. Bilinçdışının içerikleri de şiirin içerikleri gibi

* A.g.e., s. 85.

zamanla kısıtlı dünyamızda birer nesne olarak varolmaz. Para ve ün yitirildiklerinde her zaman yerine koyamadığımız sınırlı metalar olsa da, şiirsel hayal gücü ve bilinçdışı sınırsız kaynaklardır; geldikleri yerde har zaman daha fazlasının olduğu bilgisiyle onları kullanabiliriz.

Burada Dickinson'ın büyük vazgeçişlerinden bir diğeriyle ilgili ipucu vardır. Dickinson evlilik ve toplumsal statünün yanı sıra şiirlerinin yayımlanmasını da reddetmiştir; yayımlanmak onu dünyanın gözünde bir şair olarak geçerli kılabilirdi. Bu konudaki tavrı konuyla ilgili en sert beyanlarının ortaya koyduğundan çok daha müphemdir. Şiirlerine verdikleri tepkileri yoklamak için Bowles ve Higginson gibi potansiyel akıl hocalarıyla ilk etapta temas kurmuş ve Bowles kendisinin Springfield'daki *Republican* dergisinde izniyle altı şiirini yayımlamıştır. Bu altı şiir dışında ömrü boyunca yalnızca beş şiiri daha basılacaktır.

Higginson'la yazışmalarında şiirlerini yayımlamak için onun teşvikini aradığına dair güçlü ipuçları vardır. 1862'deki ilk mektubunda Higginson'a şiirinin canlı olup olmadığını söylemesi için yalvarmıştır ama Higginson bu kadar karanlık ve anlaşılmaz bir şiirin okur kitlesi tarafından nasıl alımlanacağına dair kuşkularını dile getirip Dickinson'ın şiirlerini yayımlamasını ertelemesini salık verdiğinde, Dickinson sertçe bu arzunun "Gök kubbenin bir Uçak Kanadına yabancı olması gibi düşüncesine yabancı" olduğunu belirtmiştir. Dickinson aynı mektupta Higginson'ın eleştirel ifadelerine nükteyle ve onu susturturcasına yanıt vermiştir: "Yürüyüş şeklimin 'sarsak' olduğunu düşünüyorsun– Tehlikedeyim –Bayım– / 'Dizginsiz' olduğumu sanıyorsun –Yargı yetkim yok."

Dickinson'ın gururlu incinmişliği gün gibi ortadadır fakat belki de Higginson'ın daha ahenkli ve muntazam bir şiirsel söyleyiş biçimi için yaptığı çağrı, Dickinson'ın şiirlerinin yayımlanmasının dayatacağı uzlaşmalara dair hâlihazırdaki kuşkularını doğrulamıştır. Dickinson'ı 1858 ile 1865 arasında yaklaşık 800 şiir içeren ve afallamış kız kardeşince ölümünden sonra keşfedilen kırk " fasikül" ya da "paketi" yaratmaya iten bu kuşkular olabilir.

Her fasikül katlanmış dört ya da beş kâğıt sayfasına elle yazılıp özenle bağlanmış ve iple tutturulmuş 20 şiirden oluşmaktaydı. Yorumcular bu özenle oluşturulmuş eserlerin geleneksel yayıncılığın nihai reddine dair bir kanıt mı oluşturduğu yoksa tam tersine bunu sağlamanın bir yolu mu olduğu konuşunda tartışıp kafa patlatmıştır.

Belki de bu bir muamma değildir. Şiirsel mirasının sunumu ve muhafazasına bu denli yatırım yapmış olan Dickinson hayattayken şiirlerini gizli tutmuştur. Bununla birlikte ölümünden sonra şiirlerinin bulunmasına izin vermiş, sanki yayımlanma eylemini ün ve servet elde etmeye yönelik herhangi bir kişisel uğraştan ayrı tutmuştur. Dickinson dünyanın onun şiirini tanımasını istemiş ama bir yandan da bu tanınmanın dünyevi hırs ve arzularla lekelenmediğinden emin olmak istemiştir. Hayattayken ünlü bir şair olması onun gözünde ekmeği kabuğu için feda etmenin en berbat örneği olacaktı.

Dickinson'ın fasikülleri bu bakımdan cesur bir hamledir çünkü şiirleri için kendisinin tanıklık edemeyeceği ölümünden sonra yayımlanmaları için bir yol hazırlarken, şiirlerinin büyüklüğünün gelecek kuşaklar nezdinde teyit edileceğine duyduğu sessiz inancı gösterir. Şiirsel ve kişisel şan bu şekilde birbirinden güvenli bir şekilde ayrı tutulmuştur. Dickinson'ın yayımlanmaya karşı 1863'te yazılmış en ünlü şiirsel yaylım ateşi bu ayrıma odaklanmaktadır:

Yayımlanmak– Açık artırmaya çıkarmaktır
İnsan Zihnini–
Yoksulluk –meşru olmalı
Böylesine korkunç bir şey için

Muhtemelen –ancak Biz– tercih ederiz
Tavan aramızdan
Bembeyaz kesilmeyi –Beyaz Yaratıcıya–
Karımızı yatırmaktansa

Düşünce onu verene aittir
Sonra –onun somut biçimini taşıyan
kimseye– Satar
Krallara layık Havayı

Koleksiyonda –Cennetlik Nezaketin
Tüccarı ol–
Ancak hiçbir İnsan Ruhunu
Bedelin Utancına indirme–

(#709)

"Karımızın" yatırımını yapmak şiirsel dilin maddi olmayan özünden ayrı ve satılabilir bir meta üretmektir. Fasiküller şairin ruhunu herhangi bir "Bedelin Utancı"ndan temiz tutarken şiirlerin sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlamıştır.

Dickinson dedesinin vizyoner savurganlığını miras almıştı almasına ama dedesinin geleceği gören hassasiyetinin ona ulaşmadan evvel ara kuşaktan, yani babasının inancını yitirmiş ciddiyeti ve annesinin kaygılı uyuşukluğundan geçmesi gerekmişti. Samuel Dickinson'ın gözlerinde ışıl ışıl parlayan ilahi yaratı Dickinson'ın bakışı altında çok daha muğlak bir güç haline gelir. Anlaşılmazlık ve kaos hem gökyüzü ve yeryüzüne hem de yaşam ve ölüme musallat olur.

Dini inancın bazı temel maddeleri büyük ölçüde değişmiş bir biçimde korunmuştur. 1862 yılına ait #501 şiiri ölümden sonraki yaşamın varlığından emin bir ifadeyle başlar: "Bu Dünya Son değil." Ne var ki şiirin tahayyül ettiği öbür dünyaya *Pilgrim's Progress*'in* İlahi Şehri de denemez. Buna kafa yormak Cennet'e ilişkin esin verici vizyonlar değil duyulara dair puslu bozulma-

* İngiliz yazar John Bunyan'ın kaleme aldığı dini alegori. 1678 ve 1684 olmak üzere iki parça olarak yayımlanmıştır. İyi insanın yaşamdaki kutsal yolculuğuna ilişkin simgesel bir vizyon sunan bu eser, İncil'den sonraki en ünlü Hıristiyan alegorisidir. (ç.n.)

lar doğurur. Sınırları zamanla çizili dünyamızın "ötesine uzanan" sonsuzluk "Görünmeden, müzik gibi– /Ama Ses kadar belirgin"dir. Öte dünyanın gökyüzünde süzülen dağınık ses dalgaları meleklere özgü armonilerden ziyade "çağıran ve şaşırtan" bir tür beyaz sestir.

Bu şiirin olağandışı son dizeleri Dickinson'ın dedesinin gelenekçi Uyanışçı (*Revivalist*) dininin (kelimenin gerçek manasıyla) evanjelist fanatizmi üzerindeki iğneleyici parıltıdır: "Kürsüde el kol hareketleri yapıldıkça–/Halleluyalar yükseliyor–/Sızısı ruhu kemiren dişi–/ Ağrı kesiciler yatıştıramaz ki–."*

Dickinson'ın müthiş derecede üretken olup 365 şiir yazdığı bu yılda insanlığın o zamana dek çıkardığı en kanlı savaş ülkeyi kasıp kavuruyordu. İç Savaş, sanayileşme ve şehirleşmenin getirdiği travmatik dönüşümlerle birlikte, dedesinin kuşağının Tanrı'nın dünyaya aydınlık ve iyicil bir şekilde düzen verdiği inancına indirilen vurucu çekiç darbeleriydi. Bu sismik büyük değişimlerin çalkantı ve dehşeti, Dickinson'ın şiirlerinin ahenksiz ritimleri ve boğucu imgeleminde görülüp işitilebilir. Yine de bu tür tarihsel açıdan kaçınılmaz olayların nasıl olup da Dickinson'ın faal olarak kamuya katkı sunmasına değil de 1877'deki geç dönem şiirlerinden birinde (#1695) şu şekilde adlandırdığı duruma çekilmesine yol açtığını merak edebiliriz: "Şu yol gösteren mahremiyet/ Kendine kabul edilen bir ruh." Dışarıdaki dünya yanarken kilitli bir odada hayal kurmak neden?

Alternatif olaraksa neden hayal kurmasın ki insan? Göstermeye çalıştığım üzere, hayal kurmak her zaman melankolik bir teslimiyet ve çaresizliğin ifadesi değildir. Dickinson gerek yaşamında gerekse eserlerinde bize hayal kurmanın sevgi, kuşku ve başkaldırmayı en derin şekilde ifade etmekte bir araç olduğunu göstermektedir.

---

* A.g.e., s. 95.

IV. Kaytarıcı

Seksenlerin ortalarında, punklara kaçamak bakışlar atıp en sevdiğim grupların plakları ve ıvır zıvırlarını karıştırmak için Carnaby Caddesi'ne –hevesle beklediğim– dönemsel ziyaretler yapardım. Bir poster görüp duruvermem de işte bu gezilerden biri sırasındaydı. Posterde sırt üstü uzanmış bir kadın başını uyuşukça sola çevirmişti. Nevresimlerin kara bataklığından bakan beyaz omuzlar kadının çıplak olduğunu ima ediyordu ama kadın uyandırmakta olabileceği arzuya Uyuyan Güzel kadar kayıtsızdı. Bedeni umursamazlık saçan geçersiz kılınmış bir erotik vaatti. O gür saç yumağına yeterince uzun baktığınızda, uykunun kendisi dışında her şeyi yutan gecenin karanlık boşluğuna dönüşüyordu.

Poster duvara tutturulmuş ve bir itiraf, buyruk, bir tür baştan çıkarmayı sözcüklere dökerek yukarıdan ve aşağıdan sivri harflerle çerçevelenmişti: "BUGÜN İŞE GİTMEDİM. MUHTEMELEN YARIN DA GİTMEYECEĞİM. YAŞAMLARIMIZIN YÖNETİMİNİ ELE GEÇİRELİM VE ACI İÇİN DEĞİL HAZ İÇİN YAŞAYALIM."

Bu resim sanki anlam ve amaç duygumu kirleten görünmez bir füze ergen yaşamımın kalbine fırlatılmışçasına beni hüzün ve paniğe sevk etmişti. Resimdeki kız geç saate kadar yatakta kalmanın hazzının yatağımın ardında uzanan dünyanın reddine yönelik bir arzuyu gizliyor olabileceğini akla getiriyordu.

Eve dönerken üzerimdeki kasvet kalkmaya başladı. Hayatın reddi olarak okuduğum sözcükler şimdi tuhaf bir ümitle şakıyordu: Dünyanın ya da kendi beklentilerinin tiranlığı altında yaşamak zorunda değilsin. Anne babanın, okulunun, patronunun ya da kendi zihninin belirlediği günlük gündeme riayet etmek zo-

runda değilsin. Eğer payına düşen günden hoşnut değilsen, onu silip daha çok hoşuna giden başka bir gün seç.

"Acı için değil haz için yaşa" akıllara durgunluk veren bir pratik felsefe sloganı, bütün yaşamım boyunca yapamayacağım söylenen şeyi, yani iyi hissettiren ne varsa onu yapmam için bir teşvikti. Ardındansa derin bir sırrın, aslında arzuladığım özgürlüğün hiçbir şey yapmama, görev ve gerekliliğin yükünü omuzlarımdan atma özgürlüğü olduğunun heyecan verici farkındalığı geldi. Yatağımdan çıkmayı reddetmek depresif bir geri çekilme gibi görünebilecek olsa da farklı bir açıdan bakıldığında hayal gücünün serbest bırakılması ve o günün potansiyelinin kurtarılmasıydı. Günü vazife ve bağlılıklardan arındırdığınızda, tuvali davetkâr biçimde boş, her şeye müsait hâle gelir. Bu "her şey" tabii ki günü yatakta geçirmeye yol açabilir ama okula ya da işe gitmenin aksine, bu en azından bir seçim olacaktır. Dün işe gitmiş olmak bugün de ve bugün gidince yarın da gitmek anlamına geliyordu. Öte yandan tekrar uykuya dalmaksa sizi sonraki birkaç saat dışında hiçbir şeye bağlı kılmamıştır. Çalışmak günün barındırdığı açıklığı öldürmüşken uyuklamaksa onu muhafaza etmiştir.

Posterdeki kız katı gerçekliğin sarsak bir ekrana yansıtılan görüntüler gibi titreştiği uyku ve uyanıklık arasındaki eşikte kalmıştır. Onun mesainin güdümlü bilinci yerine uykuyu tercih etmesi muhtemelen nihilizm değil insanların sahip olduğu olasılıkların onaylanmasıydı. Günlük rutinimin isteğe bağlı olduğunu düşünmek, onun boğucu adanmışlığını ortadan kaldırıp gerçek dünyanın genç bedenim ve zihnim üzerindeki kısıtlayıcı kavrayışını gevşetiyordu.

Tükenmiş kişi de uyku ve geri çekilmeyi çalışma ve sosyal hayata tercih eder ama burada seçimden bahsetmek yanıltıcıdır. Tükenmiş kişinin açmazı gerekliliğe de özgürlüğe de katlanamamasıdır. Eğer işe gitmek cehennemin kendini tekrarlayan cezasına mahkûmiyetse, yatakta kalmak da cennetin huzuru değildir keza tükenmiş kişi için sözüm ona serbest bir günün getirdiği olasılıklar özgürleştirici olmaktan ziyade zulmedicidir. Yatakta kalır çünkü gitmek isteyebileceği başka bir yer gelmez aklına.

Bunun aksine tembel kişi toplanmamış bir yatağın leziz uyuşukluğuna dalmaktan hoşlanır, hayalperest kişiyse hayal gücünün arzularına kaçarak yatağın tepesinde dikilir. Bunların hepsi aynı hareketsiz konumda bulunmanın farklı yollarıdır. Tükenmişlik, uyuşukluk ve hayalcilik bütün seçimlerimin eylem pahasına muhafaza edildiğini temin edebilir. Yaşam yolunun çatallandığı noktada sıkışıp kalmış tükenmiş kişi, tembel ve hayalci diğer yollara erişimi kaybetme korkusuyla bir yol seçmeye cesaret edemez.

Korkuları, düzenli işi olup da günün belli saatlerinde işte olmakla yükümlü herhangi birinin bileceği kadar sağlam bir temele dayanır. Şirketler adına dava açmak, çöp sepetlerini boşaltmak, veri girmek veyahut da hastaları iyileştirmekle bitkin düşerken, bugün ya da yarın işe gitmemeye sizin karar verebildiğiniz, acı değil haz için yaşayacağınız daha özgür bir varoluşu düşlerken bulabilirsiniz kendinizi ancak bunu yaparken ailenize, işvereninize, müşterilerinize, hastalarınıza ve tabii ki kendinize karşı yükümlülüklerinizin taş duvarına çarpıverirsiniz kızgınlıkla.

Böylelikle maaşa kölelik etmeyi roman yazmak, bir icatta bulunmak, hızla servet elde etmek ya da kült bir blog açmak gibi uzun soluklu bir serbest zamanlı proje için bırakırsınız. Artık uyandığınızda alabildiğine zamanınız vardır; aptallık yaparak vazgeçtiğiniz düzenli saat ve tanımlanabilir görevlerin rahatlığına özlem duyar, her gün gidecek bir yeriniz ve yapacak bir şeyiniz varken değerini bilmediğiniz o amaç zorunluluğu, yönü ve netliğinden sürekli yoksun hissedersiniz kendinizi.

Zamanımız bize ait olmadığında onu geri ister, geri aldığımızdaysa onu geri vermeyi isteriz. Zaman böylelikle sahip olmadığımızda büyük arzu duyduğumuz, sahip olduğumuzdaysa tahammül edilemez bir yüke dönüşen, sürekli geri dönüştürülen bir hediye haline gelir.

Bu da bizi dördüncü ve benim muhtemelen en derin kişisel bağı bulduğum davranış tarzına, kaytarıcının davranış tarzına getirmektedir.

Uyuklayan kızın posterini görmemden yedi yıl sonra, kendimi onun zihinsel durumuna her zamankinden daha da uyumlanmış bulur oldum. Doktoraya başlıyordum ve bir araştırma komitesi ödülü kazanmak doktoramı para kazanmanın menfur zorunluluğu olmadan yapabileceğim anlamına geliyordu; öngördüğümden çok daha muğlak bir ayrıcalıktı bu. İngiliz Edebiyatı'nda lisans öğrencisiyken bile arada bir ders ve seminerlere girmem gerekiyordu. Şimdiyse hiç kimsenin benden bir şey yapmamı ya da bir yerde olmamı beklemez göründüğü herhangi bir kurumsal ya da kişisel radarın dışında bir bölgede mahsur kalmıştım. Günler, haftalar, hatta aylarca ortadan yok olabilirdim; tek bir ruh bile yokluğumun farkına varmazdı.

Sonbaharın o ilk haftalarında aynı anda hem muhteşem hem de ıstıraplı olan, tek bir sözcük dahi okumaz ya da yazmazsam bunun hiç kimse için bir şey değiştirmeyeceği düşüncesine uyanıyordum. Kaygı başımın ön tarafı ve mide boşluğumu kıskacına alırken bile hiçbir şeye ve hiç kimseye mahkûm olmamanın içten içe şehvetli, yasadışı hazzının farkındaydım. Uyuklayan kız gibi gözlerimi kapayıvererek kendimi yatağımın ötesinde uzanan dünyanın boğucu yoğunluğundan uzaklaştırabiliyordum.

Fakat haftalar geçtikçe, kaygı daha başından kırılgan olan hareketsizliğin verdiği hazzı azalttı. Sabahın büyük kısmında uyuduktan sonra oturma odasındaki dik arkalıklı bir sandalyede kımıldamadan oturup mutfak penceremin önünden tıngırdayarak geçen bir tren beni sarsıp kendime getirene dek sersem sersem gölgelere dikiyordum gözlerimi. Duş alıyor, bir şeyler yiyor, gri Neasden sokaklarında amaçsızca dolanıyordum. İç sesim berrak tek düşüncemi, ne yaptığıma dair hiçbir fikrimin olmayışını örtbas etmek için bir saçmalık sisi üretiyordu.

Dört yıl kadar önce, bir deri bir kemik genç hukuk kâtibinin hikâyesi beni beklenmedik bir şekilde ataletimden çekip çıkarıvermişti. Bu seferki can suyu desteğiyse sinemadan geldi. Richard Linklater'ın *Slacker* filmi, bir sevgilinin yüzünün o ilk soluk kesici görüntüsü gibi bir daha aklınızdan çıkmayacağını derhal

anladığınız bir avuç filmden biriydi. Tabanları yapış yapış, yere hafifçe lehimlenmiş paramparça bir koltuğa otursam da filme 2,5 sterlin, yani bugün aynı sinemanın giriş ücretinden yaklaşık 10 sterlin daha az ödedim. Bu filmi izlerken, o köhne sinema salonu özenle tasarlanmış bir saray gibi gelmişti.

Yaşamımın amaçsızlığının Linklater'ın amatör metafizikçiler ve deliler, komplo teorisyenleri ve sokak girişimcileri, tenekeciler ve adi suçlular, anarşistler ve numaracılarla dolup taşan ve salt "hayatlarını kazanmaları için yapmaları gereken türde işi" tavizsizce reddetmelerinin bir araya getirdiği Teksas'ın Austin şehrindeki eğreti alt kültürlerin yaşamlarının tuhaf, birbirine rastgele iliştirilmiş bölümlerinden oluşan güldüren aynasından yansıdığını görmem çok vakit almadı.

Koltuğuma gömülüp dostane görünen genç adamın, ki daha sonra onun yönetmenin kendisi olduğunu öğrendim, otobüs durağına gelip sırt çantasıyla bir taksiye atladığı açılış sahnesini mest olmuş bir uyuşukluk içinde izledim. Saniyeler sonra taksinin iki sakininin de ön camdan kameraya alınmış kesintisiz bir çekiminde bu genç adam tirat atıyordu; adamın ağır ağır konuşma fantezisi şoförün sessiz şaşkınlığıyla sözbirliği etmiş gibiydi, sanki topyekûn kopukluk bir ilişki biçimiydi. Aynı sıkışık alanı paylaşan iki kişi farklı evrenlerde yer alıyordu.

Genç adam hayal, düşlemler ve yaşamın her gün çatallanan yollarından bahsediyordu. Daha biraz önce otobüs durağından ayrılmayıp hoş bir yabancı tarafından alınıp evine götürülmüş olabilirdi; olayların bu versiyonu tam şu anda alternatif bir gerçeklikte yaşanıyor olabilir. Genç adam taksiden inerken kamera onu bırakıp bir sonraki sahneye geçmeden önce gelişigüzel dolanarak bir sonraki senaryoya ulaşıyor, her sahne kendinden sonra gelenle rastgele bir kopukluk ve karmaşık bir ilişki içerisinde. Hikâyeler başlıyor, kesiliyor, tekrar tekrar başlıyor ama bu akıbeti olmayan hikâyelerin soluk kesen sekansı hep aynı hikâyeyi anlatmanın bir yolu gibi görünüyor.

Austin'in çim ve beton peyzajında başıboş dolaşan kamera kendi çatallanan yollarına rast geliyor, her sahne dolaylı olarak bir diğerinden vazgeçip böylelikle izlediğim filme izleyemediğim çok sayıda film musallat oluyordu. Bu mahrem bir deneyim değildi, aksine diğer sahnelerin hayaletimsi mevcudiyeti bana her anın başka anlara gebe olduğu hezeyanlı duygusunu geçirmişti. Bu denli sefilce amaçtan yoksun olup (Hamlet'in sözleriyle) "davama bu kadar gebe olmayan" biri için filmin ağır ağır konuşan, halsiz bedenleri ve seslerinin çelişkili biçimde geliştirdiği böyle bir düşüncede çılgıncasına canlandırıcı bir şey söz konusuydu.

Geçici karakterlerle özdeşleşmiş ya da onların gülünç biçimde amaçsız yaşamlarına öykünüyor değildim. "Nihai Kaybedenler" adlı bir grupta çalmayacak ya da *Conspiracy-a-Go-Go* adlı bir kitap yazmayacaktım, keza kız arkadaşını "Ürettiğin her meta kendi ölümünün bir parçasıdır," türünden bir replikle paylayacak bir tip de değildim.

Bundan ziyade kameranın ruhunun tembellik, dikkatin dağılması, merak ve özgürlüğü yayma biçimiyle bana ilham vermiş olması söz konusuydu. Kameranın birbirine gevşekçe bağlı sahneler arasındaki deviniminden, ayrılan bir karakterin sırtından bir sonraki kayıtsız kişiye sanki devam etmeye güç bela tenezzül ediyormuşçasına tereddütle, ağırkanlılıkla süzülüşünden büyülenmiştim. Filmin adı karakterlerinden ziyade kendine, hem büyülenmiş ve dikkatleri dağılmış hem de canlı ve bezgin özneleriyle kurduğu kendi kaytarmacı ilişkisine atıfta bulunuyor gibiydi.

"Kaytarıcı" terimi İkinci Dünya Savaşı sırasında asker kaçağı olanları aşağılamak için türetilmiş, zamanla yaşam ve çalışmaya yönelik her türlü duyumsamazlık ve kayıtsızlık türünü içine alacak biçimde genişlemiştir. Kaytarıcı dört dörtlük bir istemezükçü, her türden reddin ehlidir –iş, etkinlikler, duygusal ajitasyon, seçim ve inanç bu kayıtsızlığın kara deliğince yutulur. Peki, bu uyuşukluk ve durağanlık vinyetleri nasıl olur da insana bu denli olumlayıcı gelir?

Slacker'ı izlemek yaşamımla ilişkilenmem için farklı bir yol açtı. Söz konusu bu yol dışarıdan dayatılan amaç ve başarılarla ölçülüp değerlendirilmiyordu. Film, Roland Barthes'ın *idiorrhytmy* dediği "her öznenin kendi ritmine göre yaşadığı" duruma bir bakış sundu. Yaşamı bu şekilde yaşamak zaman ve alanınızın iş ve boş zamanın gayrişahsi güçlerince düzene sokulmasını reddetmek, size özgü itki, merak ve arzularla yönlendirilmenizin hız ve usulüne kendinizi bırakmanız anlamına gelir. Öte yandan bireysel yaşamlarımızın ritimlerinin birbirinin alanını gasp etmeden bir arada varolduğu toplumsal bir idealdir de.

Ütopyadan kastımız hepimizin aynı ahlaki, toplumsal ve ekonomik idealleri elde etmek için uyum içinde çalıştığı bir topluluksa, *Slacker*'ın peyzajı hiç de ütopya değildir ama yaşamlarımızın tek, kapsayıcı bir fiziksel ve ruhsal ritim ya da etosa riayet etme talebi olmaksızın hem tekil olarak hem de birlikte yaşandığında nasıl görünebileceğine dair fikir vermiştir. Beni kendi ritmimi bulmam konusunda yüreklendirmiştir ki daha sonra bu keşfin gerçekten ihtiyacım olan şey olduğu ortaya çıkmıştır.

Epeydir boğucu utanç duygularıyla uyanmaya saplanıp kalmıştım. Kendimi okumak ve yazmak için zaman ve para ayrıcalıklarını gelişigüzel biçimde israf ettiğim için suçluyordum. *Slacker*'ın görmeme yardımcı olduğu üzere, sorun merakımın ritimlerinin standart bir mesai gününün formatıyla uyuşmamasıydı. Ucu açık, kendi kendine yürütülen bir projeye hizmet etmenin en iyi şekli zihnin öngörülemez akışlarına uyum sağlamaktır.

Okumak için sabahın belli bir saatinde oturacak olduğumda, birkaç dakika içinde kendimi uzaklara bakar halde ya da aynı paragrafı hiç durmadan okurken bulmam muhtemeldi. Öte yandan akşamın geç bir saatinde bulaşık yıkarken yeni bir düşünce beni gafil avlayabiliyordu.

Yıllar içinde üretkenliğimi en iyi kamçılayanın disiplin değil bir tür süregiden disiplinsizlik olduğunu fark ettim. Ani patlamalar ya da bütün gece süren epik çalışmalar yoluyla, 15 dakikalık çay aralarında ya da hafta boyunca süren spontane hareketsizlik

fasılalarında okuyor, düşünüyor ve yazıyordum. Yedi yıl önce Carnaby Caddesi'nden dönerken yapmayı hayal ettiğim şeyi, yani doğru gelen neyse onu yapıyordum. Yaşadığım aydınlanma eğer kendi ritmimde çalışmama izin verip arzumun öngörülemez savruluşunu izleyecek olursam eylemsizliğin boşluğunda kaybolmadığımdı; aslına bakılırsa zorla çalışacak olduğumda bunun yaşanması daha olasıydı.

Hiç şüphesiz kendi ritminizin diğer herkesin ritminden izole edilemeyeceği, bu ritmin kurumsal bir günün dışsal olarak dayattığı ritimler ya da sevgilinin, çocukların ya da evcil hayvanların kendi rakip ritimleriyle birlikte hesaba katılması gerektiği bir zaman geliyor. Belki de ritminizin disiplinsizlik ve reddetme ruhuna, amaç ya da hedef olmaksızın hareket ve hareketsizliğe bağlı oluşuna sahip çıkmanın en önemli olduğu zaman budur. Şayet bütün benliğinizin başkalarının karalayıverdiği zulmedici bir yapılacaklar listesinin talepleri ve gündem maddelerince soğurulmasına göz yumarsanız, yaşamı yaşanır kılan boyutun ta kendisini hızla kaybedersiniz.

Bugün felsefi kuşkuculuğun kadim Yunan atası Phyrrhon'un bağlılıkların cazibesinden ve inancın baştan çıkarmalarından sakınmak için ne gülünç çarelere başvurduğunu anımsayın. Tehlikeli hayvanlar gördüğünde uçurum kenarlarına doğru giden Phyrrhon gerçekliği kabul etmek yerine doğa yasasına meydan okuyup yaşamını tehlikeye atmıştır. Phyrrhon'un kuşkuculuğu tamamıyla güçten düşürücüdür çünkü bütün kesin eylemlerden inatla kaçınarak benliği kendi kaderine karşı *ataraxia*ya veyahut da endişesizliğe sevk eder.

Phyrronculuğun temel savı bize deneyimin doğal ya da ahlaki hakikat için güvenilir bir ölçü olmadığını söylemesidir. Genç birinin yumuşak bulduğu bir hava yaşlı birini üşütecektir; birinin kötü bulduğu bir eylem bir başkasınca erdemli görülecektir. Phyrrhon bu kozmik karar verilemezlik durumundan şans rüzgârları tarafından ister istemez uçurulmamıza izin verebilece-

ğimiz sonucunu çıkarmıştır çünkü varoluşun kendisi de dahil olmak üzere hiçbir olumlu eylem ya da varolma biçimi diğerlerine yeğ tutulamaz.

Çoğu insan için bu hiç de geçerli bir yaşam biçimi değildir. Doktor ve filozof Sextus Empiricus, yaklaşık 600 yüzyıl sonra kuşkuculuğu bir düşünce bütünü olarak sistemleştirdiğinde Phyrroncu düşünceyi gündelik yaşamın sıradan taleplerine uyarlamıştır. Sextus hâlâ bütün yargıları askıya alarak ve bütün kesin hakikat iddialarını reddederek elde edilen *ataraxia*ya yönelmiş olsa da "doğanın rehberliğinde, duyguların zaruriyetiyle, kanun ve geleneklerin aktarılması ve her türden uzmanlığın öğretilmesine" uygun biçimde eyleme geçme pratik gerekliliğini tanımıştır. Başka bir ifadeyle hangi hakikate göre yaşayacağımızı bilemezsek bile en azından kurallarımız olabilir.

Doğru ve iyiyi bilemeyebiliriz ama gelenek ve duygu bunları biliyormuşçasına yaşamamıza olanak tanır. Havanın gerçekten soğuk olup olmadığını belirlemenin bir yolu olmasa da üşüyüp üşümediğimi kesinlikle söyleyebilirim ve bu da üzerime bir palto giymem için yeterli bir saiktır. Sextus böylece Phyrrhon'un tümden kuşkucu duruşuna itiraz etmeden bu duruşun nasıl yaşamamız gerektiği hususundaki aşırıya kaçan çıkarımlarını yumuşatmanın bir yolunu bulmuştur. İyi bir doktor olduğundan "tamamen hareketsiz kalamayacağımızı" vurgulamıştır; bu düşünceyi devam ettirecek olursak kendimize karşı topyekûn bir kayıtsızlığa kapılmamıza da izin veremeyiz.

Yaşamın temel bir koşulu olarak karar verilemezliği hissedişlerinde kuşkucu düşünceyi son derece tekinsizce akla getiren Linklater'in kaytarıcılarının çılgın spekülasyon ve planlarında olduğu gibi işin cazibesi geçmişe dönük kibirli bakış açımızdan bakıldığında (bu bakış açısı mesela bize hava sıcaklığını ölçmek için bilimsel yöntem ve araçlar sağlar) saçma görünen argümanın içeriği değildir. Kuşkuculuğun günümüzdeki, bilhassa da tercih ve görüşlerin narsisistçe damardan zerk edilmesini teşvik eden bir kültürdeki cazibesi ağzı sıkı tavrında, boşboğazlık etmemek-

ti temkinliliğinde yatar. Sosyal medya peyzajımızda fikir sahibi olmak benliğimizin geçer akçesi ve özü hâline geldi. Reklamını yaptığımız konumlar varoluşumuzun gerçekliğini dünyaya ispatlamanın bir yoluna dönüştü. Ahkâm keseriz, öyleyse varız.

Sextus kuşkucuların hakikat ve doğrulukla olan daha mütevazı ilişkisini örneklendiren bir hikâye anlatır. Ressam Apelles bir at çizmektedir ve atın ağzındaki köpüğü doğru şekilde resmetmek ister. Bunu doğru şekilde verememesinin yarattığı hüsranla ıslak süngerini tabloya fırlatır "ve sünger tabloya çarptığında... atın ağzındaki köpüğün bir temsili ortaya çıkmıştır."

Karar vermeye ya da belli bir sorunu çözüme kavuşturmaya çalışarak faal biçimde *ataraxia* hali için çabaladığımız müddetçe, gerilim ve hüsran duygularımızı kızıştırmaktan öteye gidemeyiz. Haklı olma hevesimizi koyuverdiğimizdeyse, işte o vakit *ataraxia* "sanki tesadüf eseri, bedeni izleyen bir gölge misali" bize gelecektir. Bu hikâye en çok söylemeyi ya da yapmayı istediğimiz şeyin bilinçli niyetimize rağmen bizden kaçıverdiğini önermesi bakımından kesinlikle psikanalitik bir tınıya sahiptir ama aynı şekilde kuşkuculuk ve etik arasında da bir bağ olduğunu ima eder. Sextus yaşamdaki en cazip yönelimin, beni sinir bozucu bir tatminsizlik yumağına dolaması en düşük ihtimal olan hakikatin efendisi olduğum yanılsamasının reddi olduğunu göstermektedir.

Kuşkuculukta "Nötr" olarak adlandırdığı halin bir ifadesini bulan Roland Barthes'ın ilgisini çeken de Kuşkuculuğun bu veçhesi olmuştur. "Nötr... işe yaramazdır ve kesinlikle bir konumu, kimliği savunmaya uygun değildir." Bu nötrlük siyasi ya da etik uçlar arasındaki yavan bir orta nokta değildir. Bu, bir varolma hali, bir yaşam yönelimidir ve aforizmalara düşkün Rumen filozof E.M. Cioran'ın *"kayıtsızlık yetisi"* dediği şeyin bizlerdeki mevcudiyetini ima eder.

Cioran ölümcül ideoloji ve hareketlerin, fikirler insanların bir zamanlar tanrılara yatırım yapmış olduğu aynı coşkun hevesle canlandırıldığında köklendiğini ileri sürmüştür. "İnsanoğlu *kayıtsızlık yetisi*ni bir kez kaybetmeye görsün, potansiyel bir cani olur."

Kayıtsızlık salt takındığımız bir tavır olmakla kalmayıp varlığımızın dogma ve ideolojinin şiddetiyle bastırılmaktan kaçınmak için mücadele veren asli bir boyutudur.

Cioran için "kuşku ve tembellik"in sözüm ona kötülüklerinden daha asil başka erdem olmamasının nedeni bunların bizi fanatikliğin dehşetinden ve ayrıcalıklı bir hakikat iddiasından korumasıdır. "Yalnızca kuşkucular (ya da aylaklar veyahut da estetler)" fanatikliğin bulaşıcılığından kaçar "çünkü hiçbir şey *önermezler*, çünkü insanlığın gerçek iyilikseverleri olan kuşkucular fanatizmin amaçlarının altını oyar... Kendimi Phyrrhon'la Aziz Paul'la olduğumdan daha *güvende* hissederim çünkü gülünç bir bilgelik dizginsiz bir kutsallıktan daha naziktir."

Kuşkucu duruş, en azından Cioran'ın onu yorumladığı haliyle, öneri sunan bir hayvan, öne sürdüğü inançları ve kamusal eylemleriyle tanımlanan bir varlık olarak insan kavramına karşı sessiz bir direniştir. Bir kayıtsızlık ya da yansızlık yetisi fark etmek insanın bu kimlik nişanlarına indirgenemeyeceğinde ısrarcı olmaktır. Kaytarıcının ikiz duygudurumu olan kuşku ve tembellik bizi gem vurulmamış kutsallığın dehşetinden korur.

Kaytarıcı amansız birikim ve rekabet kültürümüzdeki sorgulanmamış eylem ve amaç imtiyazına meydan okur. Yaşamı yaşamaya değer kılanın ne olduğu temel sorusuyla yüzleşir. Örneğin neoliberalizmin toplumsal işbölümü, ekonomik eşitsizlik, insandışılık ve kaos yaratıp bunları şiddetlendirmesini ne adına protesto ederiz? Bu tür kötülüklere refah devleti güvenlik ağını, tekrar dağıtılabilen vergilendirmeyi, geçinmeye yetecek maaş vesaireyi korumak gibi pek çok değerli ilerlemeci amaç ve politikalarla karşılık verebiliriz. Bu türden politikalar haklı olarak içinde yaşadığımız koşulları iyileştirmeyi amaçlayabilip ne için yaşamak isteyebileceğimizi ele almayabilir. Toplumsal politika önerileri bir eylem yarattığı, belli ilişkilenmeler ve kimliklerin ürünü olarak insanın ihtiyaçlarını ele alır. "Hiçbir şey önermeme"nin sessiz erdemi, bizi yaptığımız ve düşündüğümüz şeylerin toplamına indirgenemez, herhangi bir eylem ve başarının ötesinde yalnızca *varolan* yaratıklar olarak düşünme ve deneyimlemeye teşvik etmesidir.

Bu bakış açısından kaytarıcının tembellik ve kuşku içindeki yaşamı şu veya bu dava adına bir itiraz değil filozof Fredéric Gros'un "askıda özgürlük" dediği kişisel, profesyonel ya da başka herhangi bir kimliğin kısıtlamaları dışında varolma hakkının ta kendisi içindir. Kapitalizmin manik üretkenliği, toplumsal statü talepleriyle arzuları ve sanayileşmenin mekanik ritimleri bireyi daimi bir kaygı ve itaatkâr etkinlik haline sokar.

Modern tarihin her aşamasında ortaya çıkmış olan sözümona "karşı kültürler" bu yabancı mekanik ritimlere karşı oluşturulmuş yaşam modelleridir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısındaki Romantikler, on dokuzuncu yüzyıl estet ve dekadanları, yirminci yüzyılın asi gençleri, hippileri ve punklarının hepsi komün yaşamı, uyuşturucu tüketimi, sanat biçimleri ve günlük modada özgün ritim deneyleri diyebileceğimiz yeni toplumsal, yaratıcı ve cinsel yaşam biçimleri tahayyül etmiştir.

Romantikler endüstri toplumu ve onun sürekli üretken olma rejimiyle alakalı ve ona riayet etmeyi içeren zorlayıcı talebe itiraz eden uzun zincirin ilk halkasıydı. Romantiklerin şiir ve nesrinde bu tür itirazlar çoğunlukla olağanüstü bir manzarayla benliğin derinliklerine götürülen yazarın dış dünyadan ve onun yükümlülüklerinden azade bir şekilde süzüldüğü hülyalı epizotlar biçimini alır. Bu tür anlarda gerçekliğin gergin çalkantıları çözülerek kişiyi mecburen geçici olmakla birlikte kusursuz bir sükûnet balonunda bırakır.

Romantik edebiyatta bu türden pek çok vaka olsa da Rousseau'nun 1776 yılına ait natamam son başyapıtı *Yalnız Gezenlerin Düşleri*'ndeki "Beşinci Yürüyüş"ten daha nihai ya da insanı yerine mıhlayıcı yapıt çok azdır. Rousseau bu son yıllarındaki "yürüyüşler"de yaşamı boyunca göğüs gerdiği travmatik hile ve zalimlik darbeleri için ideal çare olan yalnız sürgünlük hali üzerine düşünmüştür.

Beşinci Yürüyüş'te Rousseau yakınlarda bulunan Môtiers köyündeki bir güruh tarafından evinin taşlanmasının ardından İsviçre'deki Lac de Bienne'in ortasında kurulmuş ufacık Île de St

Pierre'e sığınır. Adanın sessizlik ve tenhalığının Rousseau'nun zulme uğramış gerginliği için ideal merhem olduğu ortaya çıkar. Kendini "değerli *far niente*"ye ("hiçbir şeye yapmamaya") adayarak hareketsiz bir günlük yaşam benimser. Aylakça bitki örnekleri toplar, göl kıyısında oturur ya da gölün ortasında ufak bir botla süzülür. Bu asgari faaliyet hali kusursuz bir içsel durum ortaya çıkarır:

Şayet ruhun geçmişi anımsamaya ya da geleceğe el uzatmaya ihtiyaç duymadan tamamen orada kalıp bütün varlığını bir araya getirmesine olanak tanıyacak kadar sağlam bir konum bulabileceği, zamanın önemli olmayıp şimdinin belli belirsiz de olsa ve geçtiğine dair hiçbir emare vermese de sonsuza dek sürdüğü, ruhu büsbütün dolduran ve varoluşumuzun kendisi dışında başka herhangi bir yoksunluk ya da keyif, haz ya da acı, arzu veya korku hissinin olmadığı bir hal varsa; bu hal sürdüğü müddetçe bu kişi kendini mutlu addedebilir; bu kişi insanın yaşamın hazlarında bulduğu gibi kusurlu, zayıf ve görece bir mutlulukla değil ruhta doldurulması gereken hiçbir boşluk bırakmayan yeterli, kusursuz ve bütünlüklü bir mutlulukla mutludur.

Bu mutluluk anına ilişkin acı verici bir çelişki söz konusudur: Ne kadar kusursuz ve sonsuz olsa da devam edemez. Nirvanik mutluluk ve günlük yaşamın iniş çıkışlarından temelli kurtuluş duyumu ânın geçiciliğinin bir etkisidir. Bu saf benlik balonu zamansız mükemmeliyetini kişi onun içerisinde kımıltısız ve dışarıdaki dünyaya kayıtsız biçimde mühürlendiği müddetçe korur fakat Sextus'un 1400 yıl kadar önce hâlihazırda belirttiği üzere "tamamen hareketsiz olmayı beceremeyiz." Güneş batmaya başlar başlamaz, göl üzerindeki esinti bizi uyandırıp teknenin kıyıya yanaştırılması gerektiğini hatırlatır hatırlatmaz, geçen zamanın ve onun verdiği hüsranların gündelik dünyasına geri dönmüş oluruz.

Yine de bu ânın geçmek zorunda olması gerçeği onun önemsiz addedilip ciddiye alınmamasını gerektirmez. O teknede son derece mühim bir şey gerçekleşir. Suda süzülen Rousseau, çağdaş Alman filozofu Peter Sloterdijk'in sözleriyle kendiliğin "herhangi bir

amaç için esrik kullanılamazlığıyla" tanımlanan tamamen özgür bir bölgesini keşfeder. Yararlılık adına bireylerin fiziksel ve yaratıcı kaynaklarını tüketmeye azmetmiş araçsal bir dünyanın bakış açısından kendiliğin bu bölgesi son derece tehlikelidir. Sloterdijk "Beşinci Yürüyüş"teki Rousseau'nun "çevreye birden saf anarşik öznellik yayan nükleer bir reaktör gibi olduğunu" yazmaktadır.

Kaytarıcıyı aşağılamak için kullandığımız işe yaramaz, sünepe, beş para etmez gibi hor gören sözcük ve deyişler onun bizde yarattığı gizli korkuya delalet eder. Kaytarıcının "anarşist öznelliği" Romantik hülya, Bohem sarhoşluk, hippilerin alkol veya uyuşturucu etkisindeki uçuşu ya da punk nihilizmi biçiminde görünürlük kazanır kazanmaz ona küstah asalaklığı, sorumsuzluğu ve yozlaşmışlığı yüzünden saldırılır. Manikçe üretken kültürümüz faal ve bir amaca sahip varlıklar olarak imgemize o denli yatırım yapmıştır ki bunun aksini gösteren her türden kanıtı silmeyi ya da yok etmeyi hedefleriz. Kaytarıcının takım elbise giyip iş sahibi olması, imtiyazlarını kaybedip kendini faydalı kılması gerekir. Yararsızlığı ne kadar zararsız olsa da yine de bize kendi benliğimizin işe yaramaz bir boyutunu gösterdiği, bugün ya da yarın işe gitmeme itkimizi dile getirdiği için ondan nefret edip korkarız.

Kendi varoluşumuzun kişisel ritimlerini modern dünyanın dayattığı ritimlerden kurtarma itkisi bize musallat olmaya devam eder. Bu dünyanın sürekli etkinlik ve dikkat dağınıklığından mürekkep çifte talebince kıstırılmış bizler için gündelik varoluşun uyku, yemek yeme, seks, hareket etme, düşünme gibi bütün temel unsurları kronik bir yoksunluk içinde hayatta kalır. Kesintiye uğratılan, hızlandırılan, kesilen ve kafası karışan bedensel ve zihinsel yaşamlarımız bize ait değil gibidir. Danışma odası bu açmazın farkına vardığım pek çok yerden yalnızca biridir. Her bir metro vagonu, sosyal toplaşma ya da ofis tükenmişlik ya da zaman yoksulluğunun, bölünen uykuların, yemek masasında ya da yatakta çiftler ya da aile üyeleri arasına giren elektronik cihazların, çalışmayla geçen akşam ve hafta sonlarının ilan edilişleriyle uğuldar.

Bu mecalsizlik kültürüne, yemek yapmaktan bahçeciliğe, tasarımdan tıbba dek günlük etkinliklerin hızını yavaşlatma amacını güden pratik savunucuların gevşek bir birlikteliği olan sözüm ona "yavaşlık hareketi" müdahil olur. Bu hareketin gayriresmi başucu kitabı olan Carl Honoré'nin 2005 tarihli *Yavaş: Hız Çılgınlığında Başkaldıran Yavaşlık Hareketi*'nde hareketin amacı yavaşlığı kendi adına teşvik etmek değil dayatılmış bir program yerine etkinliğin kendisine izin vermek, bu etkinliği icra ettiğimiz hızı belirlemektir. Kendi suyuyla kısık ateşte pişen bir yahni, bir yoga duruşu, bir öpücük ya da sohbet eğer izin verecek olursak bize pişirilmeleri, yenilmeleri, takınılmaları ve keyif alınmaları için gereken zamanı söyleyecektir.

Bu şekilde düşünüldüklerinde dünyanın sıradan hazları tüketilmek yerine hissedilir ve bize yerine getirilmiş bir sonraki ödevin kasvetli tatmini yerine gerçek bir deneyimin neşesini verir. Yavaşlığın cazibesini, tüketici kapitalizmince dikte edilen manikçe hız kazanmış yaşam taklidinden gerçek yaşamın bütünlük ve derinliğini kurtarma için sunduğu vaadi görmek güç değildir.

Ne var ki yavaşlık etosunu teşvik eden kitapların, TED konuşmalarının ve blogların artışında işitilebilir bir başka argüman damarı daha vardır: yavaşlığın bizi daha mutlu kılmakla kalmayıp daha üretken de kılacağı teminatı. İşleri yavaşça yapmak demek hız deliliğinin teşvik ettiği hınçlı özensizliği takınmak yerine işleri doğru düzgün yapmaktır. Honoré, çalışanlarını "e-postayı daha az kullanarak e-postadan (ve yaşamdan) azami fayda sağlamaları" hususunda yüreklendiren IBM yöneticisini alıntılamaktadır. Daha ivedi, daha yavaş: E-posta kullanımının etkililiği ve niteliği kullanımının sınırlandırılmasıyla azamiye çıkarılır.

Bu türden öğütlerle yavaşlığın ilk bakışta devşirmeye çalışır göründüğü amaç ve üretkenlik buyrukları tekrar sürücü mahalline döndürülmüş olur. Yavaşlık kendi gerekçesi olmayı bırakıp sağlıklı bir iş-yaşam dengesi kurmak için bir araç haline gelir. Peki, bunun neresi yanlış? Dört bir yana nüfuz etmiş tükenme ve gerginlik marazına, öncelikleri yeniden belirleyerek ve gündelik ya-

şamın hızı üzerinde bir parça da olsa denetim sağlayarak çare bulmak hiç kuşkusuz yalnızca mantıklı ve insanca olabilir değil mi?

Bu durum ayrıca temelde araçsal, görev yönelimli yaratıklar olduğumuza ilişkin anlayışı yerli yerinde bırakmakla kalmayıp aslına bakılırsa bunu destekler. Üretken etkililik için artık bir fren vazifesi görmeyen yavaşlık üretkenliğin hizmetine sokularak daha iyi birer çalışan, anne baba, sevgili, aşçı olmamız için ihtiyaç duyduğumuz daha sağlıklı bedenleri ve daha berrak zihinleri yetiştirir. Çoğu kişisel gelişim hareketinde olduğu gibi yavaşlık iddiası da statükoya karşı temel bir meydan okumayla statükonun yüzeysel olarak iyileştirilmesi arasında gidip gelmeye meyillidir.

Sonuç olarak Rousseau'nun göl ortasındaki hülyası çalışmaya ve topluma geri dönüşü için kendini yenilenmiş hissettiğini ilan etmesiyle sonlanmaz. Bu, ofiste geçirilen 12 saatlik günler için bataryaları dolduran yoga inzivaları ya da farkındalık (*mindfulness*) kurslarının ilk hali değil posterdeki kadının cüretkâr uyuklamasına benzeyen, iyi bir çalışan ve vatandaş olarak hizmet etme isteğini zayıflatan tehlikeli bir enerji niteliğini taşıyan "saf anarşist öznelliğe" bir dalıştır. Toplumsal sorumluluk ve birliğin müttefiki değil düşmanı olarak yavaşlık söz konusudur.

Bugünün aşırı çalışan idari kültüründe, Rousseau'nun sürüklenen teknesinin günümüzde çarpıcı bir benzeri vardır: yüzdürme tankı. Carl Cederström ve Peter Fleming 2012 tarihli *Dead Man Working* adlı kitaplarında "zihinlerini bir türlü devre dışı bırakamayan aşırı çalışan, çok stresli Londralı çalışanlar" arasında bu karmaşık cihazın giderek artan popülerliğini gözlemlemektedir. Cederström ve Fleming tanka girme ve ılık tuzlu suda süzülme deneyimini tarif eder. Karanlıkta bedenin hatları çözünür gibi görünür, böylece "bedeninizin farklı kısımlarını birbirinden ayırt edemez olursunuz. Orada karanlıkta uzanır, usulca zayıflayıp kaybolan ambiyans müziği işitirken beyin faaliyetiniz yavaşlar ve kendi isteğinizle rüya benzeri bir duruma bırakırsınız kendinizi. En sonunda hiç kimsesinizdir."

Rousseau'nun hülyasında olduğu gibi benlik burada da hazzın ne fazlalığını ne de eksikliğini duyar. Katışıksız bir anonimlik halinde, dünyevi herhangi bir mutluluktan daha kusursuz olan Nirvanik bir boşlukta çözülür gider ama aradaki farklar da en az benzerlikler kadar öğreticidir. Rousseau için mutluluk verici kendi kendine yetme hali köşelerde pusu kurmuş gündelik dünyayla uzlaştırılamazken, yüzdürme tankıysa kendini dinamizm ve üretkenliğimiz üzerindeki olumlu etkisiyle satar. Floatworks'ün Halkla İlişkiler uzmanı, "Bir yüzme seansı stresi giderip sizi elinizdeki işe yüzde yüz odaklanacak berrak bir zihinle bırakacağını temin eder," demektedir. "Yaratıcılığı, sorun çözme becerisini, odaklanma süresini, kişisel motivasyonu ve enerji düzeyini artırır."

Kurumsal işyerleri farkındalık meditasyonu, yoga ve yüzme tankı da dahil olmak üzere bu türden geçici saf varoluş deneyimlerini sundukları hizmetler arasına katmaya giderek daha çok para yatırmaktadır. Çalışanın üretkenliği azami düzeyde olacaksa, o zaman içindeki kaytarıcının itaatkâr kılınması gerekir. Şirketlerin stratejisi kaytarıcıyı şirketin parlak cam kuleleri dışındaki sokaklarda dolanıp duran bir ezik olarak görmezden gelmek değil onu hepimizin içindeki bir boyut olarak tanıyıp kabul etmektir. Çalışanın iç huzurunu geliştirmesini teşvik ederek atalet eğilimini, faydalı olmaya yönelik talebin anarşik reddini ya da günümüzün insanlıktan çıkaran tabiriyle "net bir katkı sunanı" tanır. Çalışanı öğle yemeği vaktinde yüzme tankına göndermekteki kurnazlık, benliğin bu yasaklı bölgesini şirketin kendi çıkarları için işe koşmasındadır.

Yavaş Televizyon'daysa bu kadar kolayca el konulamayan bir yavaşlık hareketi damarıyla karşı karşıya kalırız. Yavaş Televizyon, Andy Warhol'un kesintisiz bir statik ya da statiğe yakın bir varlığı –uyuyan sevgilisini, Empire State Binasını– kaydederek yaptığı uzun-sinema deneylerinden esinlenmiş bir yayın biçimidir. İlk deney Warhol'un filmleriyle eşzamanlıdır. WPIX, 1966 Noeli'nde arkada neşeli bir müzikle ve reklam arası verilmeden sonsuz biçimde bir ateşin gösterildiği ünlü "Noel Kütüğü"nü

göstermiştir. Bununla birlikte Yavaş Televizyonu tam anlamıyla bir televizyon alt türüne dönüştüren Norveç Yayın Kuruluşu'nun 2009 yılında ürettiği bir dizi program olmuştur.

NYK'nın ilk deneysel Yavaş Televizyon atılımı, hem dış hem de iç bakış açılarına sabitlenmiş halde dört farklı kamera kullanılarak çekilmiş Oslo ve Bergen arasındaki yedi saatlik tren yolculuğunun gerçek zamanlı kaydıydı. Programın bir kısmını izleyen toplam izleyici sayısının 1.25 milyonu bulduğu programın popüler başarısı, o vakitten beri benzer yayınların sipariş verilmesini beraberinde getirmiştir. Bunlar arasında trenin yanı sıra tekne seferleri, somon yakalama gezisi, 3 ay boyunca kaydedilmiş kuş yaşamı derlemesi, gece boyunca çıra kesip yakma ve örgü maratonu bulunmaktadır.

Televizyon evlerimize ve yaşamlarımıza sızdığından beri ahlaki, entelektüel ve siyasi becerilerimiz üzerindeki aptallaştırıcı etkilerine dövünen kültür eleştirmenleri arasında amansız bir polemik mevzusu olagelmiştir. Televizyonun bizi uysal, şekil verilebilir, her şeye inanır kıldığı söylenmiştir. Televizyon kitlelerin yeni uyuşturucusu olan yavan bir eğlence ve sahte bilgiden oluşan sulu bir perhizi damardan verir. İster kurmaca ister gerçek olsun televizyonun program akışı (tutucu eleştirmenlerinin gözünde) zımnen ahlak yoksunluğunu ve (devrimci düşmanlarının gözünde) siyaseten itaati yerleştirip normalleştirmeye yönelmiştir.

Bu eleştirmenler, televizyonun işgünü boyunca koridorlarda bir aşağı bir yukarı yürürken ya da sandalyelerimize oturmuş haldeyken sürdürmemiz beklenen dik ve tetikte bedensel ve zihinsel duruşun çöküşüne yol açmaya muktedir olduğuna işaret eder. Bitkin bedenlerimiz bu bitip tükenmişlik halindeyken ovuşturulur ve boşalmış zihinlerimize hikâyeler, görüşler ve bilgiler dolar. Başka bir deyişle televizyon benliğimizin atıl bölgesini sömürür. Geçmiş günün üzüntüleri ve gelecek günün kaygıları göl üzerindeki Rousseau için olduğu gibi koltuğa uzanmış bizler için de çözülüp gider gibidir. Ne var ki Rousseau'nun önünde uzanan güzel manzara ondan hiçbir şey istemeyip böylece onu mutluluk

verici bir unutuşa gömülmeye bırakırken, bizim ekranlarımızdaki manzaraysa dikkatimizi, hazzımızı ve ilgimizi celp eder.

Yavaş Televizyon bu bakımdan farklıdır ve zamanımızın "Beşinci Yürüyüşü"ne daha yakındır. Mesajın neden olduğu uyaran olmadan televizyonun yarattığı uyuşukluğu deneyimlememize izin verir. Boş zamanı içerikle doldurmak yerine onu geçmiş ya da gelecek olmadan boş tutmamızı, neredeyse hiçbir şey izlemeden kendimizi zamanımızı harcamaya bırakmamızı teşvik eder.

Öncü NYK televizyon yapımcısı Thomas Hellum beş gün boyunca gerçek zamanlı bir fiyord gemisinin önünde mest olmuşçasına oturan 82 yaşındaki bir adamdan bahseder. Bu adam neye bakmaktaydı? Yaşlı adam, Hellum'un şakayla karışık ileri sürdüğü üzere olur da bir şey kaçırır diye sandalyesinden kalkmayı mı istememektedir yoksa bu katatonik büyülenme daha ziyade kaçırılacak bir şey olmamasının, anlar, yerler, görüntüler arasında ayrım yapılamaz hale gelinmesinin bir sonucu mudur?

Ufuk çizgisine doğru yuvarlanıp giden, makinist vagonunun gölgesiyle yıkanmış raylara gözünüzü dikip de Oslo-Bergen arası tren yolculuğunu yeterince uzun süre izlediğinizde, manzaranın sundukları–demiryolu tünellerinin kesik kesik aydınlatılmış zifiri karanlığı, güneşin göz kamaştıran parlaklığıyla yıkanmış gri kayalık dağlar, istasyon açıklıklarına serpiştirilmiş yüksek sütunlar ve hantal nakliyat konteynırları, göz alabildiğine uzanan deniz ve kum, aynı bulutsuz mavi göğün altına sığınmış kör edici derecede beyaz kar, yemyeşil otlar ve cam gibi göller– en nihayetinde renk ve sesten müteşekkil tek, sonsuz bir akış halinde kaybolacaktır.

Bu noktada kendinizi kaptırdığınız şey manzaradan ziyade kendi zihninizdir. Bakılan şeylerin kendisi bakma eylemine nazaran ikincilleşir. Gerçek yavaşlığın yarattığı etki bizi dünyayı bir dizi ayrı nesne ve olay olarak gören gündelik bakış açımızdan çekip çıkarma, bize dünyaya ilk geldiğimiz zaman olduğu gibi onu ayrımlaşmamış bir duyumsal etkiler akışı olarak deneyimlemeyi anımsatmaktır.

Gerek Rousseau'da gerekse Yavaş Televizyon'da düş sessiz bir tür itiraz, benliğimizin kullanılmayan ya da işe koşulamayan o kayıtsız bölgesinde yaşamak için bir arzu vazifesi görmüştür. Düşe yönelik bariz itirazsa onun son derece antisosyal olmasıdır. Mutluluk için dış dünyanın zaman, mekân, ötekilerin varlığı gibi temel koşullarının eriyip gitmiş olduğu narsisist geri çekilmeyi model alır. Kaytarıcı tiplerin bu kadar sıklıkla "başka bir gezegende yaşamakla" suçlanıyor olmalarının nedeni büyük olasılıkla budur –bu gezegene hükmeden kural ve normlara karşı bariz aldırmazlıklarının kışkırttığı öfke dolu nefret.

Epikür'ün hedonizm öğretisi de kuşkuculuk gibi *ataraxia* ya da sakin endişesizliği yaşamdaki en iyi şey olarak yüceltir. Hedonizmin bu amaca ulaşmakta izlediği güzergâh, hedonizm teriminin şu anki çağrışımının aksine bitmek bilmez zevk dolu bir haz olmayıp gerilim ve acıya yol açan fiziksel ve ruhsal baskılardan sakınılmasıydı. Rousseau'nun teknesinde ya da Yavaş Televizyon izleyicisinin koltuğunda "varlığımız dışında ne bir haz ne de bir acı duygusu" deneyimlenir. Epikür'ün "saklı yaşa ve dünyayı umursama" öğüdünün bundan daha bütünlüklü bir şekilde hayata geçirildiğini hayal etmek güçtür.

David Foster Wallace'ın muhtemelen Yavaş Televizyon'un tuhaf hazlarını öngören 1996 tarihli epik romanı *Infinite Jest* [Sonsuz Jest], büyüleyiciliği nedeniyle kendini filmden çekip koparamayan izleyicisinin afallamış bir mutluluk halinde son nefesini vermesine neden olan bir filmin gizli kapaklı dolaşıma girmesine odaklanır. Bu durum kişinin kendisini saf bir *ataraxia*ya bırakmasının mantıki sonucudur. Teknede ya da koltukta yeterince uzun süre kalacak olursanız ölürsünüz. Kusursuz sakinliğin bir noktada yerini biyolojik zorunluluğa bırakması gerekir. Ama içimizdeki kaytarma eğilimi, ötekilerden müteşekkil bir dünyadaki varoluşun gerçekliğiyle bu kadar taban tabana zıt mıdır? Kendi kişisel ritimlerimin senin ritimlerinle huzurla yan yana varolabileceği bir dünya tahayyül etmek neden bu kadar zor?

Bu zorluğun mühim bir kısmı, bizlere kendimize ait olmayan tarlanın, sokağın, fabrikanın, ofisin ritimleri gibi ritimlere uyum sağlama zorunluluğunu dayatan bir buyruk olan hayatta kalmamızın araçlarını elde edip sürdürme ihtiyacına bağlanabilir. Hayatta kalmamız çalışma, daha doğrusu emek gerektirir. Hannah Arendt iş dediğimiz şeyin somut bir ürün meydana getirdiğini ileri sürmektedir. Bunun aksine emek vermekse bitmek bilmez bir süreç, yapmaktan ziyade bir hayatta kalma meselesidir. Kendimizi ve bakmakla yükümlü olduklarımızı doyurmak, giydirmek ve barındırmak için gerekli araçları elde etmek için didiniriz. Bu, döngünün bir sonraki gün ve ondan sonraki gün tekrar başlaması gerektiği anlamına gelir. Arendt, iş emek vermeye geldiğinde "çaba göstermeyi acı verici kılanın tehlike değil bu çabanın amansızca tekrar edilmesi olduğunu" yazmaktadır.

Amansızca tekrar etmek acı vericidir çünkü bize dışarıdan dayatılan bir ritme teslim olmak anlamına gelir. İlerlemeyen bir trafikte oturmak, aşırı kalabalık platformlarda gecikmiş trenleri beklemek, zihni ve bedeni klavyelerin, elektrikli matkapların, taşıma kayışlarının, yazarkasaların ritmine uydurmak, azıcık kestirivermek ya da yürüyüşe çıkmak gibi bir itkiyi hükümsüz kılan katı teslim tarihlerine göre işleri yerine getirmek anlamına gelir. Emeği sevmeyiz çünkü günü tarafımızca belirlenmemiş koşullarla deneyimlemeye zorlar.

Anarşist ve sosyalistler iki yüzyılı aşkın bir süredir emeğin monoton tiranlığına son verecek çalışma biçimleri hayal etmeye çalışmıştır. Bu kişiler arasında 19. yüzyıl boyunca bir dizi komüniter deneye ilham vermiş ütopyacı sosyalist Charles Fourier; Karl Marx'ın damadı ve hararetli "Tembellik Hakkı"* savunusunun yazarı Paul Lafarge; Rus anarşizminin önde gelen teorisyenleri Mikhail Bakunin ve Peter Kropotkin; İngiliz Sanat ve El İşleri Hareketi lideri ve aktivist William Morris bulunmaktadır.

Bu fikir ve itkilerin çoğu Wilde'ın 1891 tarihli "Sosyalizm ve İnsan Ruhu" adını taşıyan, Kropotkin'i okumasının hemen ar-

* Paul Lafarge, *Tembellik Hakkı*, çev. Işık Ergüden, 2019, Sel Yayıncılık. (e.n.)

dından yazılmış ünlü denemesinde damıtılmış halde bulunur. Wilde'ın denemesi bizi yaşamda en önemli olanın ne olduğuna ilişkin varsayımlarımızı irdelemeye sevk eder. Yaşamdaki temel meşguliyetimizin, hiç düşünmeksizin, bize faydalı olan şey olması gerektiğini ve güzelliğin salt bir süs ya da şımarıklıktan ibaret olduğunu varsaymaya meylederiz. Faydalı olan en derinde yatan ihtiyaçlarımıza hizmet ederken güzel olansa sadece arzu ve heveslerimizi karşılar.

Wilde ise bizden "faydalı" emeğin ruhu paramparça eden yükünün herkesin mülkiyetinde olan makinelere havale edildiği ve güzelliğin üstünlüğüyle yönetilen bir benlik ve toplum tahayyül etmemizi ister. Böyle bir dünyada güzellik kişinin veya şeyin "olduğu kişi/şey olup" kendine özgü kişiliğini dışa vurmasından oluşur. İnsanın kişiliği sosyalizmde "sürekli ötekilere burnunu sokmayacak ya da onlardan kendisi gibi olmalarını istemeyecektir. Farklı olacakları için sevecektir onları."

Böyle bir toplumda kişinin değeri başkalarına ne kadar benzediğine değil ne ölçüde kendi olduğuna dayanacaktır. Wilde'ın tasavvur ettiği haliyle sosyalizm bireylerin hınç ya da rekabet olmaksızın yan yana yaşayacakları şartları oluşturacaktır. Öfkeli, muhalif ruh, üyelerinin oldukları kişi olmalarına izin vermeyen bir toplumun neticesidir. Wilde "kusursuz kişiliğin alameti isyan değil huzur" demektedir.

Ataraxia bu vizyon içerisinde toplumun düşmanı olmak şöyle dursun onun temeli haline gelir. "Kayıtsızlık becerisi", başkalarına nasıl olmaları gerektiğini dikte etmeye duyulan uyuşuk gönülsüzlük tam da Wilde'ın güzellik tanımı olan yaratıcı cesaret, korkusuz ve sevinçli kendini ifade etme biçimini geliştirmemize yardımcı olur. Faydalı olanın ve emeğin "amansızca tekrarının" tiranlığını sona erdirerek gündelik yaşamlarımız üzerinde yararsız güzelliğin saltanatına yer açmış oluruz.

İşler en azından henüz Wilde'ın umduğu gibi gitmedi. Bu "köle gibi çalışanlar ve kaytarıcılar" çağında, popüler fantezi bi-

zim zorlu yaşamlarımız pahasına kolay yaşamların tadını çıkaran hileyle devletten sosyal yardım alanlar ve serserilerden müteşekkil paralel bir topluma ilişkindir. Faydalı olanın tiranlığı her zaman olduğu kadar kemikleşmiş görünür. Benzersiz bir kişilik güzelliğin ifadesinden ziyade bir pazarlama aracıdır. "Kendin gibi ol" ise kulağa toplumsal ve bireysel dönüşüm saikından çok reklam sloganı gibi gelir.

Wilde'ın sosyalist toplumu estetik bir toplumdu, yani Wilde'a göre insan kişiliğinin kısıtlanmamış benzersizliğini ancak sanat ifade edebilirdi. Neoliberal toplumumuzda sanat insan benzersizliğini başka herhangi bir meta misali alıp satmanın bir aracı haline gelmiştir. Wilde'ın sayıca giderek artan kaytarıcıların ne isterlerse onu yaptıkları bir dünya öngördüğü yerde, bizim dünyamız müstakbel kaytarıcıların İş Bulma Kurumu onlara nereye gitmelerini söylerse oraya gitme zorunluluğu altında olduğu bir yerdir.

Bu türden şartlar altında özgün ve spontane bir kendilik ifadesi olarak sanata sahip çıkmak naif görünmektedir. Neredeyse hiçbirimiz bu tür bir spontanlığı besleyen bir dünyada yaşamıyor. Sanatçıların büyük kısmı yaratıcı zaman elde etmek için maddi açıdan özveride bulunmakla maddi zorunluluk için yaratıcı zamanlarını feda etmek arasında sıkışıp kalmıştır. Sanatıyla geçinebilen yalnızca bir azınlıktır. Bu azınlığınsa çok ufak bir kısmı, nihai spekülatif meta olarak sanatın statüsünün fitillediği ve çoğunlukla diğer sektörlerdeki kârı gölgede bırakan kârlar getiren bu sektördeki fiyatların ağza alınmaz rakamlara fırlayıvermesiyle zengin olur.

Sanat günümüzde faydalı olanın tiranlığına karşı koymak şöyle dursun onun en büyük müttefiki olmuş ve markaları geliştirme, kurumsal toplantı odalarını süsleme ve yatırım portföylerini artırma işine koşulmuştur. Öyleyse bir sanatçı eserlerinin bu şekilde kullanılmasına nasıl kafa tutacaktır? Alman sanatçı Maria Eichorn 2016'da Londra'daki Chisenhale Galerisi'ndeki *5 hafta, 25 gün, 175 saat* adlı şovunda bu soruya unutulmaz bir yanıt sunmuştur.

Söz konusu şov ortaya koyduğu fikir ve sorulara ilişkin konuşma ve tartışmaların yer aldığı bir günlük sempozyumla açılmıştır. Ertesi günse galeri girişinin dışına şu tabela yerleştirilmiştir:

> Maria Eichhorn'un *5 hafta, 25 gün, 175 saat* adlı sergisi boyunca Chisenhale Galeri ekibi çalışmayacaktır. Galeri ve ofis 24 Nisan ile 29 Mayıs 2016 tarihleri arasında kapalıdır. Daha fazla bilgi için lütfen www.chisenhale.org.uk adresine bakınız.

Eichhorn'un "sergisi" galerinin bütün çalışanlarının beş haftalık maaşlı izne çıkmasını sağlamıştır. Bu süre zarfında hiçbir telefon açılmamış ve bütün e-postalar silinmiştir. Galeri çalışanlarından şov (ya da şovun olmayışı) süresince galerideki rolleriyle ilişkili hiçbir şey yapmamaları istenmiştir.

Eichhorn bir şeyler sergilemeyi reddederek sanat üretmiş ilk sanatçı değildir. Robert Barry'nin Amsterdam'daki 1969 tarihli sergisi galerinin kilitli kapısı üzerinde "Galeri sergi için kapalı olacaktır" yazan bir tabeladan oluşmaktaydı. Michael Asher ise 1974'te Los Angeles'taki şovunda galerinin boş sergi alanı ve ofisi arasındaki duvarı kaldırarak galerinin gündelik işleyişini halkın gözleri önüne sermiştir.

Ancak Eichhorn'un şovundaki vurgu belirgin biçimde farklıydı. Yukarıda bahsi geçen iki sanatçı, izleyicinin erişimine kapatılmış yerleri görmeleri hususunda onların arzusuna odaklanmışken –Barry bu arzuyu engellemiş, Asher ise doyurmuştur– Eichhorn tam tersine dikkatimizi galeri ekibinin "çalışmaması" nedeniyle galerinin kapalı olmasına çekmiştir.

Eichhorn bunu yaparak Wilde'ın ütopyacı ruhuna yönelmiştir. Galerinin kapanmasından önce düzenlenen sempozyumun önemli bir kısmı galerinin hayatta kalmasına giden devasa miktardaki idari çaba ve para toplama etkinliklerinin ayrıntılarının verilmesine ayrılmıştı. Eichhorn'un jesti şov için toplanan parayı galeri çalışanlarını işlerinden azat etmekte kullanarak bu acı verici hayatta kalma çabasında bir kopuş ortaya çıkarmıştır. Çalı-

şanlara özgürlüklerinin hediye olarak verilmesi ve çalışmamanın değerine yönelik örtük savunma şovun görünmez içeriği haline gelmiştir. Eichhorn bu beş hafta boyunca Wilde'ın teoride tahayyül ettiğini pratiğe dökmüştür: Emeğin günlük tiranlığından azledilen insan yaptıkları ya da sahip olduklarından ziyade olduğu gibi deneyimlenebilir. Çalışanların boşalmış zamanlarını nasıl kullanmış ya da harcamış olabileceklerini hayal edebiliriz ama bunu göremeyiz ya da sergileyip satmak için bunun bir imgesini üretemeyiz. Diğer bir deyişle çalışanlar eylemin prangalarından azledilip varolmanın özgürlüğüne bırakılmıştır.

Çalışanların boş vakitlerinde ne yapmış olduklarını görmeyiz. Çalışanların uyuduğu, parkta gezindiği, gündüz kuşağı televizyon programlarını izlediği veyahut kendileriyle ilgili büyük bir varoluşsal şüpheye kapıldıkları imgelerden oluşan bir sergi onların özgürlüğünden bir ürün çıkaracak ve dolayısıyla bu özgürlüğü lekeleyecektir. Wilde'ın şartları düşünüldüğünde, bu tam da görülecek hiçbir şey olmadığından, tam da başkalarının gelip ziyaret etmesi için galeriye konulacak bir şey olmaması nedeniyle bir sanat eseridir. Bildiğimiz anlamda sanatı, dolaşıma girmesi ve bakılması için üretilen belirli bir metaı, yaşamın kendisini, yani artık hayatta kalma çabasının esaretinde olmayan yaşamı sanat olarak hayal etmemizi sağlamak için askıya alır.

Wilde için yaşam ve sanat ancak araçsal bağlardan azledildiklerinde, para ya da ün gibi başka bir şeye erişmenin aracı olmak yerine kendi başlarına birer amaç olduklarında değerli olabilir. Sanat alınıp satılacak nesnelerden oluştuğu müddetçe bu imkânsızdır. Eichhorn hemen metalaştırılmayacak bir sanat eseri üretmenin nasıl mümkün olabileceğini, mümkünse tabii, sorgulamış uzun bir modern sanatçılar zincirindeki son halkadır. İtalyan sanatçı Piero Manzoni kendi bokunu içerdiğini ileri sürdüğü bir dizi konserve kutusu üretmiştir (Manzoni'nin iddiasını doğrulamak yalnızca kutuyu açmakla mümkündür ki böylece kutunun pazar değeri yok edilmiş olur). Manzoni kutularından biri için 2016'da yapılan son açık artırma 250.000 sterlin civarında para getirmiştir.

Manzoni sanat piyasasının artık maddeyi altına dönüştürdüğü simyayı göstermiştir. Eichhorn'un simyasıysa farklıdır. Eichhorn normalde kürasyon, reklam, güvenlik, yönetim ve kamusal eğitim alanlarında işe koşulacak bütçeyi alıp onu beklenmedik ve bereketli bir boş zaman hediyesine dönüştürmüştür. Söz konusu 5 hafta, 25 gün, 175 saat üretkenlik ve amaç devresinden çıkarılmıştır. İş ve kâr açısından bakıldığında, bu zaman dilimi israf edilmiştir fakat bu israf edilmiş zaman bu eserle birlikte çalışmamanın elle tutulamaz altınına dönüştürülmüş ve kaytarıcılara bırakılacak olsaydı bize dünyanın nasıl görünebileceğine dair anlık bir bakış sunmuştur.

Psikanaliz içimizdeki kaytarıcının müttefiki midir yoksa çalışmayan benliği yola getirip "iyileştirmeye" mi çalışır? Psikanalizin çalışmanın tarafında yer aldığından şüphe etmek için haklı sebepler vardır. Aslına bakılacak olursa "çalışma" psikanalistin hasta görmekte olduğu klinik süreci ve bu sürecin zaman içerisinde yaratmayı amaçladığı değişimi tanımlamakta kullanmayı tercih ettiği sözcüklerden biridir. Ayrıca acı ve zorluk niteliklerini kuvvetlendiren bir biçimde, kişi bu süreçle doğum öncesi sancı ve doğum arasında yapılan analojiyi de sıklıkla işitir; sanki yeni ve farklı bir benliğin ortaya çıkması eğer söz konusu süreç müthiş acı vermeyecekse sahici olamazmış gibidir.

Ardındansa psikanalitik çalışmanın arzulanan sonuçları gelir. Freud "sevgi ve çalışmayı" hem yaşamın hem de analizin idealleri olarak belirlemiş ve psikanalitik sürecin nihai hedefinin üretken ve amaca yönelik bir yaşama yatırmak istediğimiz enerji ketlenmelerini ortadan kaldırmak olduğunu ileri sürmüştür. Analize yönelik bu anlayış 20. yüzyılın ortalarında Amerika'da analizin medikalize edilmesine yol açmıştır. Psikiyatrinin hâkim paradigması olarak işlev gösteren psikanaliz, toplumun ihtiyaçlarının hizmetine koşulmuş ve başlıca sağaltıcı amacı hastanın işyerine ve gerek toplumsal gerek aile yaşamının tasdik edilmiş biçimlerine entegrasyonunu sağlamak olmuştur. Bu dönemde Amerikan

psikanalizine hâkim olan "benlik psikolojisi" geleneğindeki temel klinik görev, aktif ve rasyonel kendiliğin merkezi olan benliğin, bilinçdışı ve bilinçdışının güçten düşürücü çatışmalarının istilalarına karşı "güçlendirilmesi" olarak tahayyül edilmiştir.

Çalışma öngörülebilir rutin ve görevleriyle benliği güçlendirmenin muhtemelen en güvenilir yoludur. Psikanalitik çalışma da her türlü düzenli çalışma gibi bu öngörülebilirliğe, Arendt'in bahsettiği "amansız tekrara" sahiptir. Klinik pratiğin en azından benim gözümdeki en güç taleplerinden biri bu pratiğin aynı bireylerle kararlaştırılan zamanlarda seansları başlatıp bitirmek, onlara karşı bir önceki seansta olduğunuzdan ya da bir sonraki seansta olacağınızdan daha çok ya da daha az erişilebilir ve özenli olmamak gibi rutinlerinin o şekilde devam ettirilmesidir. Dakiklik ve tutarlılık gibi profesyonel gereklilikler tabii ki yalnızca psikanalize özgü değildir. Fakat psikanalizde iyi zamanlama yalnızca etkililik amacına yönelik bir araç olmakla kalmayıp terapötik değeri olan bir kaynak, hastanın daha önce hiç yaşamamış olabileceği bir güvenilirlik ve düzenliliği deneyimlemesinin bir yoludur. Belki de klinik bir gereklilik ve etik bir zorunluluk olduğundan, psikanalitik rutinin kendini tekrarlayan doğası bilhassa külfetli gelebilir.

Çelişkili bir biçimde bu emeğin amacı, emeğin olmadığı, çalışan benlik ve onun örgütlü, mantıksal bakımdan sıralı düşünme çabasının geçici olarak askıya alındığı bir yeri korumaktır. Seansın uzam ve zamanının sabit olması güvencesi zihnin belli ölçüde gevşemesine, bir konuşma biçimine, daha doğrusu ne dediğini ve dedikleriyle nereye gittiğini bilmeye gerek duymayan bir konuşmama biçimine izin verir.

Bugünün hızlandırılmış kültüründe günlük yaşamın büyük kısmı bir görevden diğerine giden en hızlı ve kestirme yolu arayarak sürüş modunda deneyimlenir (ancak sürüş sırasında çoğu zaman trafikte sıkışıldığını anımsamakta fayda var). Psikanalitik seans bizi bu amaca yönelik halden azat ederek bir amaçsızlık zamanına, düşünce, duygu ve sözcüklerin belli bir yere varmaktan

ziyade zihnin kendisi hakkında merak uyandırmaya yöneldiği bir devinime götürür.

Fréderic Gros yürümenin bir tür çalışmama, hatta anti-çalışma olduğunu ileri sürmektedir. Çalışma yapıp etmeyi varolmaya, tek bir amaca yönelmiş eylemi daha dağınık bir kavrama gücüne nazaran ayrıcalıklı kılar. İnsan üretmek için çalışır ama geleneksel ekonomi terimleriyle konuşacak olursak yürümek "israf edilmiş, harcanmış, hiçbir zenginliğin üretilmediği ölü zamandır." *Slacker*'ı izleme deneyiminin bana ilk hatırlattığı şeyin uzun ve bezgin bir yürüyüş olması rastlantı değildir.

Psikanalizin amaca yönelik eğiliminin öbür yüzüyse kişinin belli bir şey yapma ya da söyleme buyruğundan muaf olduğu belirlenmiş süreler boyunca onun günlük yaşamına sızmasıdır. Hiç şüphesiz kişinin ketlenmeleri, engellenmeleri, suçluluğu, utancı, yetersizliği ve mustarip olduğu diğer acılar ele alınır ama bir seansın sağaltıcı gücü bu sorunlara en etkili çözümü bulmakta değil kendi zihinlerimizle gündelik yaşamın genellikle tıkadığı türden bir ilgiyi ve yakınlığı uyandırmakta yatar. Psikanaliz bu bakımdan kişinin kendi ritmini geliştirmesinin, kendine özgü yürüyüşünün hız ve stilini yavaşça keşfetmesinin bir yoludur.

Psikanalizin özellikle de zamanı daha sınırlı, kestirme çözümler öneren psikoterapilerin bakış açısından görüldüğünde çoğunlukla zamanı harcamakla, yeterince hızlı ve etkili biçimde ruhsal kâr ortaya koyamamakla suçlanmasının nedeni budur. Bu görüşe göre psikanaliz hiçbir yere varmaz, sırf konuşmak için konuşmaktan ibarettir. Bu tamamen yanlış olmamakla birlikte yine de bir noktayı ıskalar. Hasta psikanalize öyle veya böyle üretme, bir çözüm formüle etme, bir yerlere varma baskısından kurtulmak için gelir. Psikanaliz, Winnicott'un ima ettiği üzere günlük yapıp etmelerin altında gömülü yatan saf varolma katmanını keşfetme deneyimini sunar.

Uzun bir süredir Jerome'la haftada üç kez yaptığımız seanslardan her biri, çalıştığı muhasebe şirketindeki rüşvet yiyen, kaba mes-

lektaşlarından birinin onun haysiyeti ve zekâsına ettiği yeni bir hakaretin haberini getiriyordu. Jerome'u dinlerken, bu şirket çalışanlarının kronik ve her yere nüfuz etmiş vasatlıkları düşünüldüğünde övündükleri o muazzam uzunluktaki müşteri listesine hizmet etmek şöyle dursun nasıl olup da iş alabildiklerini acı acı merak ederken buluyordum kendimi.

Jerome'un soğuk öfkesi ve nefretiyle dolan oda hızla boğuculaşır, yapış yapış olurdu. İlk başlarda, farkına varmaksızın, Jerome'un nefretinin bana bulaşmasına izin vererek bu nefretten sağ çıktım. Onun yerine terfi ettirilen ve kıdem bakımından onun hem altı hem de üstündeki ortaklarının cehalet ve yalakalığı konusunda bir tür tirat atmasını beklemeyi hızla öğrendim. Teatralce ümitsiz bir bıkkınlıkla "hiçbir fikirleri yok," derdi. Bir keresinde bu dediğine karşılık olarak, analizin başlarındayken kindar bir sabırsızlıkla, "Evet. Sana sahip oldukları için şanslılar," demiştim. Birkaç dakika boyunca bana düşmanca davrandıktan sonra verdiği yanıt acımasızdı: "Şayet klinik beceriniz de zekânızla eş düzeydeyse, burada zaman öldürüyorum demektir."

Sert olsa da benim için faydalı bir talimattı. Farklı bir hasta karşısında, hastanın özsaygısına ve bu saygının sakladığı kendinden nefrete kibarca ironik bir ayna tutarak karşılık verebilirdim. Ne var ki Jerome üstünkörü üstünlük taslama tonuna fazla uyum sağlamış ve beni de bunun için gereğince cezalandırmıştı. Onun öfke dolu üstünlük tavrını işaret etmeme ihtiyaç duyduğu söylenemezdi. Günün her dakikası bununla yaşaması gerekiyordu.

Jerome'un o an ihtiyaç duyduğu şey bunun tam tersiydi: Misilleme yapmayacağımdan emin olana dek nefretini getirip esirgemeden kusabileceği bir yer. Böylece altı, on, on iki, on sekiz ay boyunca Jerome'un işine, meslektaşlarına, sabrını hemen yitiren karısına, onun sunamayacağı tek şeyi –mutluluğunu– talep eden küçük çocuklara ve orada oturup "söyleyecek neredeyse hiçbir şeyi olmaksızın onun sıkıcı palavralarını dinleyen" analistine karşı duyduğu nefret ve tiksintiyi kabul ettim.

Her hafta üç saate yakın bir süre boyunca aşağılık herifler, kaltaklar, cadalozlar ve piç kurularından mürekkep bir dünyada, sadistik bir köleliğin, nedensiz bir kabalık ve saygısızlığın, sürekli taleplerin ve başarısız iletişimin dünyasında yaşadım. Neşe, sevgi veyahut doyumdan bu denli mahrum bir dünyada yaşamak zorunda olmanın ne kadar güç olması gerektiğine dair bir şeyler söylemenin ötesinde söyleyecek pek bir şey bulamıyordum.

Jerome her ne kadar düzenli aralıklarla bana çatıp dursa da, birisinin o olmanın ne kadar rahat vermez biçimde berbat bir şey olduğunu bilmesinin verdiği güvencenin ona yardımcı olduğu hissine kapıldım. Çocukluğunun hikâyesi ortaya çıktıkça, yaşamının nasıl başka türlü olabileceğini hayal etmek güçleşti. Yerel bir perakende şubesinin yöneticisi olan babası en küçük oğlunun hayal gücünün erken gelişimi ve entelektüel merakını asabi bir hor görüyle karşılamıştı. Hangi çocuk dışarıda babası, kız kardeşi ve erkek kardeşiyle ligde olmayan yerel futbol takımı için tezahürat yapabilecekken evde kalıp bir şeyler çizip müzik dinlemeyi tercih ederdi ki?

Babasının Jerome'a uzaklığı ayna imgesini annenin yakınlığında bulmuştu. Jerome annesinin çizmekte olduğu resme omzunun üzerinden baktığını hisseder ve yarı muhtaç, yarı gücenik bir biçimde çizmekte olduğu şeyin bir şaheser ilan edilmesini umardı. Annesi örgün eğitimden vaktinden evvel ayrılmasının verdiği hayal kırıklığıyla oğlunun eğitimini sanki kendisine verilmiş ikinci bir şans gibi yaşıyordu. Jerome bana bir noktada çocukken artık kimin ödevini yaptığını ya da kimin için piyano çalıştığını bilmez olduğunu söyledi.

Babası bu alternatif çifte hoşnutsuzlukla bakıyordu. Endişeli olmaktan çok şaşkındı, belki birbirlerini mutlu eden birilerini buldukları için rahatlamıştı da. Jerome böylece annesinin arzusunun ihlâllerine, onun Jerome'un yaşamındaki klostrofobik yatırımına karşı son savunma mevziisini de kaybetmiş oldu. Büyük ölçüde arkadaşsız, keyifsiz geçen ergenliği boyunca tek sığınağı bir çatı katında resim yapmak için Paris'e kaçıp gitme yönündeki düz-

mece düşlemleriydi. Cézanne, Matisse ve bilhassa Picasso'nun fotoğraflarına özlemle bakıp kendini dehanın, ıstırabın, absentin ve kadınların nefes kesen uğultusu arasına koyardı.

Annesiyle üniversite hakkındaki tartışmaları hızlı ve acımasız olmuştu. Annesine "Aslında sanat okuluna gitmek istiyorum," demek için gereken cesareti toplamıştı. Annesinin bu sözüne karşılık gülmesinin yaşamının en kötü anlarından biri olduğunu söylemişti. "Doğru düzgün bir gelirin olduğunda gönlünün dilediği kadar resim yapabilirsin!" Jerome bana "O noktada annemden ne kadar çok nefret ettiğimi şimdi görebiliyorum," demişti. Bu nefret o kadar derindi ki Jerome'un annesinden aldığı bilinçdışı intikam kendi yaşamını mahvederek annesinin yaşamını mahvetmek için yaşamının geri kalanı boyunca mutsuz olmak olmuştu. Annesi muhasebecilik eğitimi alması gerektiğini söylediğinde çelik gibi bir hınç ve sessiz bir nefretle buna razı gelmişti.

Annesi oğlunun kendisinden daha iyi, körü körüne itaat ve yerine getirilmemiş vaatle daha az mahvolmuş bir yaşamı olsun istemişti. Bunun yerineyse ikisi farkında olmadan Jerome'un yaşamının tam da aynı örüntüleri tekrarlamasını sağlayacak şekilde gizli bir işbirliği içine girmişlerdi. Annesi arzusunun özünü tanımak için babası gibi beceriksiz bir adamla evlenmişti. Jerome da aynı kör noktaya sahip bir kadınla evlenmişti ya da kendine bunu söylemişti. Bu nedenle de kendini yaşamının en temel ve ona derinlemesine nüfuz etmiş hazzının ondan nefret etmek olduğu bir varoluşa sıkışıp kalmış durumda bulmuştu.

Söz konusu bu nefretin en gözde biçimlerinden biri şirketteki işini bırakma, eve gelip karısına neşeyle buna bir son verdiğini anlatma düşlemlerine gömülmek ve günlerini her biri birbirinden korkunç Hawaii gömlekleri içinde tıraş olmadan, gündüz seanslarına film izlemeye giderek, kilo alarak, resim kursuna kaydolmayı belli belirsiz kafasında tartarak geçirirken karısının günbegün artan kaygısını izlemekti. "Karımın bana *lanet olasıca bir yer israfısın* diye bağırdığı ve benim de ona o muhteşem Lebowski karşılığını, bu yalnızca senin *görüşün* adamım, verdiğimi görebi-

liyorum." Bu, Jerome'ı bir dakika boyunca denetimsizce gülmeye sevk ederdi, sonra sakinleşip ürkütücü bir sessizlik içinde gözlerini tavana dikerdi.

Öfkesini, hüznünü ve özlemini önemsizleştirici bir nefrette boğmak yerine bunları ciddiye almasını sağlayabilecek şeyin ne olduğunu sesli düşünürdüm. Bana bu yüzden gelmemiş miydi? Kendi merakının ritmine ayarlanmış, kendi arzusunun şekil verdiği bir yaşam deneyimlemek istemişti ve benimle birlikte bunun nasıl olabileceğini keşfetmeye başlayabilirdi. Her hafta birkaç saat boyunca hiçbir şey yapmak zorunda olmadan yalnızca varolabilirdi. Kaytarıcı olma düşlemleri çok uzun zamandır nefretine, saçma ve zavallı biri olarak kendilik imgesine hizmet etmişti. Belki de artık yaşama hizmet etmeye başlayabilirlerdi.

Karısıyla çift terapistine gitmeye başladı ve karısının onun ne yaptığını umursamadığını, yalnızca onun mutlu olmasını ya da en azından bu kadar amansızca perişan olmamasını istediğini işittiğinde şaşırdı. Jerome buna karşılık olarak zayıfça "Ama seni ve çocukları geçindirmem gerek..." dedi. Karısı da ona "Sefaletini bizim üzerimize YIKMAYACAKSIN," diye bağırdı. "Tahammül ettiğimiz onca boktan şeyden sonra, bu hakaret artık çok fazla."

Bu, Jerome'u toksikçe saldırgan olan kendi kendine acıma halinden öfkeyle ve sevecen bir şekilde çıkarıp onu yaratıcı ve hayal gücüne dayalı yaşamının travmatik kaybında kendi oynadığı role ilişkin yüzleşmeye zorlayan hayati bir müdahaleydi. Yaşananlar, analizde Jerome'un ümit etmeye cesaret edebildiği türden ruhsal ve dışsal değişimlere yönelik yeni ve ciddi bir düşünüp taşınma sürecine paralel olarak sert bir özdüşünüm evresini beraberinde getirdi. Ardından zalim ve ani bir felaket yaşandı.

Nathaniel Hawthorne *Kızıl Harf*'e yazdığı otobiyografik önsözde uzun zamandır nefret ettiği işinden aniden kovulmasının ne garip bir tesadüf olduğundan bahsetmiştir. "İşimden ne kadar bıkmış olduğum ve istifa etmeye yönelik belli belirsiz düşüncelerim akla geldiğinde, talihim bir bakıma intihar etme fikrini aklından geçirip tamamen umutlarının ötesinde bir biçimde cinayete kurban gitme talihine sahip olan birine benziyordu."

Jerome'un hikâyesinin gelişimi kısa süre sonra bu cümledeki nükteyi sert bir biçimde açığa çıkaracaktı. Jerome yıllar boyunca istifa etmeye yönelik aşırıya kaçan düşlemlerinin ardından, talihi cinayete kurban gidecek kadar yaver gitmişti. Bir sabah bana düz bir sesle işten çıkarıldığını söyledi. Başka bir şey söylemeyince, ona nasıl hissettiğini sordum. "Akıllıca bir soru," diye karşılık verdi. "Güven duygum ve özdeğerim için ne büyük bir nimet olduğunu tahmin etmiş olmalısınız." Eski Jerome kelimenin gerçek manasıyla adamakıllı geri dönmüştü.

Aradan iki yıl geçmesine rağmen şimdi bile Jerome'un bu işten çıkarılmayı neden bu kadar nihai ve geri dönüşü olmayan bir darbe olarak yaşamış olduğunu anlamakta güçlük çekiyorum. İşten çıkarılmasını izleyen haftalar, anlamak ve dönüştürmek için çok sıkı çalıştığımız nefretin şiddetle yükselişine tanıklık etti. Hiçbir şey Jerome'u önem taşıyan herhangi birinin sevgi ve saygısını talep etme iddiasını kaybetmiş olduğuna dair aman bilmez kanısından döndüremiyordu. Jerome'a işini kaybetmesinin evvelindeki haftalarda yaşamaya başlamış olduğu içsel deneyimi hatırlatmaya çabaladığımda, bana efkârla bütün o saçmalığına inanmakla aptallık ettiğini söyledi. Var etmeye çalıştığı yeni benliğini, henüz gerçek bir varlığa bürünmesinden evvel, sertçe ve gelişigüzel bir biçimde katlediyordu.

Analiz Jerome'un çalışmama, kendini annesinin arzularının koyduğu ve babasının kayıtsızlığının kışkırttığı standart ve ölçülerin dışında tanımlama izninin olduğu bir yaşam tahayyül edebilmesi için özgürleşmesine yardımcı olmuştu. 44 yaşındayken sanat okuluna kaydolup yıkık dökük bir tavan arası bulmak için Paris seri ilan sitelerini araştırmayacaktı. Ama en azından yaratıcı yaşam olasılığı artık kinik bir kendilik ironisiyle tamamen boğulmuyordu.

İşten kovulması bu değişimleri bir anda yerle yeksan etti. Resim yapmak ve hayalini gerçekleştirmek hakkındaki bütün o gülünesi saçmalığın annesinin fedakârlığını boşa çıkardığını ve babasının onun o dört bir yana uzanan özentiliğine duyduğu

inancı doğruladığını ifade etti. Üstelik ben de onu bunu düşünmeye *teşvik* etmiştim.

Görünen o ki beni affedemiyordu. İki hafta sonra, Paskalya arasından sonraki ilk sabah seansın başlamasından dakikalar önce, sesli bir mesaj aldım. Mesaj Jerome'dandı. Bu sabah gelmeyecekti. İşin doğrusu analize dönmemeye karar vermişti. Yardımım için bana teşekkür ediyordu.

Beş yıllık analizin ardından gelen bu kısa elveda mesajının buz gibiliğinin verdiği sızıyla mesajına geri döndüm ve bu kadar zamandan sonra bu kararını tartışmak ve en azından birbirimize yüz yüze hoşçakal demek için seansa gelmesinin faydalı olduğunu düşündüğümü söyledim. "Üzgünüm, bununla yüzleşemem... Ne olduğunu bilmiyorum. Sanırım sonuç olarak bende hiçbir şey işe yaramıyor."

Ona şöyle demek istedim: "Tamam da sorunun işlerin 'işe yaraması' yönündeki bu umutsuz heves olduğunu keşfetmeye başlamamış mıydın? Bir süreliğine olan biteni akışına bırakmaya ve senin çalışmamana izin verip neler olup biteceğini görmeye ne oldu?" Ama bunu söyleme fırsatım olmadı. Jerome telefonun ahizesini yerine koymuş ve beni ölü havayı dinlemeye bırakmıştı.

"Can Sıkıntısına Katlanmak" David Foster Wallace

Karen Green 12 Eylül 2008 gecesinde eşi David Foster Wallace'la beraber yaşadıkları eve döndüğünde onu verandada kendini asmış halde buldu.

Yakındaki garajda ona bıraktığı iki sayfalık notu ve üç yıl sonra *The Pale King* adıyla basılacak olan o sırada yazmakta olduğu romanının iki yüz sayfasını buldu. Yine civarda iki bilgisayarın sabit diski ve çekmecelerinde bulunan disketlerde yüzlerce sayfa daha hafızaya alınmış, Wallace'ın biyografi yazarı D. T. Max'e göre bu roman üzerinde çalıştığı on yılı aşkın süre boyunca romanla ilgili "taslaklar, karakter taslakları, kendine aldığı notlar, fragmanlar" biriktirilmiştir.

The Pale King'in Wallace'ın ölümünden sonra yayımlanması bu veranda ve garaj bitişikliğine geçmişe dönük dokunaklı bir ışık tutar. İlkinde yaşamanın imkânsızlığıyla yenilgiye uğramış bir yaşamdan geri dönülemez biçimde ve öfkeyle vazgeçme, ikincisindeyse bu imkânsızlığa nasıl göğüs gerilebileceği, hatta bu imkânsızlığın nasıl olumlanabileceğini tahayyül eden yarım kalmış bir proje vardır.

Başka bir deyişle Wallace yaşamaya nasıl devam etmeli sorusuyla kompülsif ve çözüme kavuşturulmamış yaratıcı bir mücadele içerisindeyken kendini öldürmüştür.

Wallace daha önceki intihara meyilli depresyon nöbetlerini atlatmıştır. Bu, Wallace'ın çeşitli kurgu karakterler aracılığıyla, içeriden bilginin mutlak yakınlığıyla betimlemiş olduğu bir haldir. Bu-

nun aksine meraklı ve şakacı, kurgudışı yazının sesi bu korkunç umutsuzluğa ilişkin neredeyse hiçbir ipucu açığa vurmamıştır.

Belki de bu ümitsizliğe olan gerçek yakınlığa yalnızca kurmacanın sağladığı mesafeden katlanılabilirdi. Ancak ölümünden dokuz ay önce temsilcisi Bonnie Nadell'a ciddi bir depresyonun pençesindeyken yazdığı üzere, bu mesafeye bir türlü ulaşamıyor, kurgu metin yazmak söz konusu olduğunda "kendinden pek bir şey" umamıyordu. Aslına bakılırsa yaşamına devam etmesine yardımcı olabilecek hayal gücüne dayalı yaşamına erişemeyecek kadar hastaydı.

Wallace'ı en nihayetinde öldüren depresyon, 22 yıldır kullandığı ve günümüzde psikiyatristlerin miadını doldurduğunu ve birçok kötü yan etkisi olduğunu düşündüğü bir antidepresan olan Nardil'i bırakmaya karar vermesinin ardından 2007 yazında başlamıştır. Aslında farklı bir ilaca geçmek niyetinde olan Wallace, Nardil'i bırakmasının ardından ilaçsız yaşamaya çabalamıştır. Kısa süre sonra ağır depresyon tanısıyla hastaneye yatırılmış, bu durum yaşamı ve yazdıklarında devamlı olarak beliren çetrefilli bir açmazla sonuçlanmıştır. Max, "Antidepresan deneyecek olduğunda, muhtemel yan etkilerden birinin kaygı olduğunu okur ve bu bile tek başına ilacı kullanmaya devam etmekte onu son derece kaygılandırırdı," diye yazmıştır.

Sonraki aylardaki farklı ilaç kombinasyonları ve elektroşok tedavisi Wallace'da iç dengeyi andıran bir şeyi yeniden canlandıramadı. Max, Wallace'ın yaşamının "evinden çıkmayan bir yaşlının" ya da genellikle Japonca *hikikomori* terimini çevirirken kullanılan uzun süre aktif olmayan bir münzevinin yaşamına dönüştüğünü iddia etmektedir. Kasabada öğrencilerle karşılaşmaktan korkan, yazmak bir yana güçlükle okuyabilen Wallace, üniversite döneminde yaşadığı ilk çöküşten beri depresif dönemlerinin olağan eylemi haline gelmiş kompülsif televizyon izleme alışkanlığına geri dönmüştür.

Ne var ki bu atalete dayalı çöküş intihar olasılığının zayıf olmakla birlikte bir rahatlama sunduğu bitimsiz, dertli bir iç ajitas-

yon haliyle çelişiyordu. Wallace en nihayetinde başarıya ulaşmasından evvelki aylarda bir kez intihara teşebbüs etmiş ve başka teşebbüsleri de planlamıştı.

Wallace'ın halen en ünlü eseri olan devasa distopik epik *Infinite Jest*'te intihara meyilli hal "psikotik açıdan depresif bir kişi" olan Kate Gompert tarafından en düz anlamıyla bir kaçış olarak tanımlanmıştır. Ölümün gelecekteki intihar için özel hiçbir çekiciliği yoktur. Aksine, Gompert'in *O* adını verdiği, yaşamın kaldıramayacağı kadar ağır bir ruhsal acı düzeyinin kurbanı kişi "sıkışıp kalmış bir kişinin yanmakta olan yüksek bir binanın camından atlamasıyla aynı şekilde kendini öldürecektir... Alevler yeterince yaklaştığında, ölüme atlamak mevzubahis iki dehşetten bir nebze daha az korkutucu olanına dönüşür."

Wallace ölümünden aylar önce bir arkadaşına olduğundan 30 yaş daha yaşlı hissettiğini yazmıştı. Editörüyse gözlerindeki "tekinsiz" bakıştan bahsediyordu. Gompert'in *O*'su ışığında görüldüğünde bu tamamen tükenme, bütün içsel kaynakların sonuna gelmiş olma hali başka hiç kimsenin algılayamayacağı bir cehennemin yakınında yaşamanın zorunlu neticesi gibi görünmeye başlar. Gompert *O*'nun "duygusal karakteri"nin "insan failliğiyle ilişkilendirdiğimiz oturmak ya da dikilmek, yapıp etmek ya da dinlenmek, konuşmak ya da sessiz kalmak, yaşamak ya da ölmek gibi alternatiflerin herhangi birinin/hepsinin nahoş olmakla kalmayıp kelimenin gerçek anlamıyla dehşet verici olduğu bir tür çifte açmaz olması dışında muhtemelen büyük oranda tanımlamaz olduğunu" dile getirmektedir.

Bu, bir tavşanın Nirvana'yı andıran ataletinden, arzu duymamanın kesintisiz huzurundan çok uzaktır. İntihara meyilli depresif kişinin uyuşukluğu kalıcı ama görünmez bir tükenmişliğin, eylem ve eylemsizlik, varolma ve olmama iddiaları arasında gidip gelen kötücül çekimin bir sonucudur.

Birlikte ele alındığında, Wallace'ın yaşamı ve eserleri bu daimi ajitasyon halinden kurtulmanın yolunu aramanın hikâyesini ya da hikâyelerini anlatır. Bu hikâyelerden biri mevzubahis Eylül

gecesi verandada sona erer. Bir başka hikâyeyse garajda başlar ve okurları arasında yayılmaya devam eder. Düz anlamlarından birindeyse verandada yaşanan sahne Wallace'ın yaşamaya devam etme mücadelesinde yenik düşmesinin damgasıdır. Daha spekülatif ama daha az gerçek olmayan bir başka açıdansa garajda bırakılmış sayfalar aynı mücadelede kazanılan geçici ve müphem bir zaferdir.

Wallace'ın gerek kurmaca gerekse kurgudışı yazılarına apokaliptik dehşet, halinden hoşnut mutluluk, boş vermiş bir özdoyum, katatonik boşluk ve metin bir sessizlik nitelikleriyle dolu atalet imgeleri, halleri ve karakterleri hâkimdir. Hayvanların ifadeden yoksun yüzleri, televizyon izleyicilerinin duygusuzlaşmış edilgenlikleri, tatilcilerin uyuşuk hoşnutluğu, madde bağımlılarının kayıtsızlığı, ofis çalışanlarının eziyet verici can sıkıntısı; bunların hepsi de neredeyse sıfır noktasındaki bir bilinç haline duyulan aynı büyülenmenin farklı yüzleri, bir an bir nimet başka bir andaysa bir lanet gibi duyumsanabilecek zihinsel aktivitenin boşaltılmasıdır.

Belki de Wallace'ın sükûnet halleri tahayyül etmeye bu denli yaratıcı enerji yatırmış olmasının nedeni bu halleri doğrudan deneyimleyemiyor olmasıydı. Küçük gördüğü boş vermiş akılsızlığın ve özlemini çektiği aşkın sükûnetin önünde duran çocukluğundan beri ona eşlik etmiş ısrarcı bir kaygının dip akıntısıydı.

Wallace'ın yaşamının başlarında bu kaygıyı açıklayabilecek aşikâr bir kaynak bulunmaz. Max'a göre orta batıdaki Champaign-Urbana adlı üniversite kasabasında büyüyen "Wallace mutlu ve sıradan bir çocukluk" geçirmişti. Bölge üniversitelerinden birinde İngilizce kompozisyon yazımı öğreten annesinin ya da akademik bir filozof olan babasının şefkati, ilgisi ya da takdiri üzerinden eksik olmuyordu. Ailesi ve ilkokul arkadaşları parlak, dışa dönük ve eğlenceli, Amerikan futbolu, macera ve fantezi hikâyeleri, televizyondaki komedi dizileri ve pembe dizilerin hayranı bir çocuk anımsıyor.

Ne var ki yaşamının sonuna doğru kaleme alınmış tıbbi geçmişinin özeti çocukluğuna ilişkin daha sorunlu bir tablo ortaya koyar. Wallace ilk depresif kaygı ataklarını dokuz ya da on yaşındayken geçirdiğini hatırlamaktadır. Çocuksu bedeninin yetersizlikleri ve duygusal kırılganlığına duyduğu nefretin pençesindeki Wallace, içten içe onu gerçekten tanıyan hiç kimsenin onu sevemeyeceğine inanıyordu.

Sonraki yıllarda akademik performansında dramatik bir yükseliş yaşandı ve gençler kategorisinde etkileyici bir tenis kariyeri filizlendi ama özgüvenin dış emareleri çoğalırken içsel durumu kötüleşti. Kaygı atakları her geçen gün kötüleşip sıklaştı ve kimi zaman tam teşekküllü panik atakları biçiminde dışa vurulur oldular. Max, Wallace için "Bunları neyin tetiklediğinden emin değildi ama bu atakların hızla sonsuz döngülere dönüştüğünü gördü, öyle ki insanların onun paniğini fark etmelerinden endişelendiğinde daha da panikliyordu," diye yazmıştır. Bu gitgide çetrefilleşen döngüler, onda son tahlilde hem içinde yaşadığı kültürün hem de kendi ruhunun marazı olarak görmeye başlayacağı ağır bir özbilinç kâbusuna yol açtı.

Amherst Kolej'deyken Wallace'ın göz kamaştıran akademik başarısı giderek öldürücü hale gelen depresif kaygı ataklarıyla koşut bir seyir izlemeye devam etmiştir. 1989'da üniversitenin dergisi *Amherst Magazine*'e verdiği söyleşide doymak bilmez öğrenme arzusunun üzerindeki muğlak etkisinden bahsetmiştir. "Canlanmama yardımcı olan aynı obsesif çalışma beni ölü de tuttu." Kitap sayfalarına gömülmesi derin toplumsal ketumluğunu besledi. Okumak ve düşünmek onu hem ötedeki dünyaya uyandırdı hem de onu bu dünyadan soyutladı. Amherst'te bulunduğu süre içinde, mezuniyetini bir yıl geciktirecek şekilde onu Illinois'deki evinde uzun süreli kısıtlı ve hareketsiz bir varoluşa geri döndüren iki ayrı çöküş yaşadı.

Wallace neredeyse intiharla sonuçlanan ikinci çöküşün nekahet döneminin ardından bir arkadaşına şöyle yazmıştı: "Ağır depresyonun korkunç belirtilerinden biri bir şey yapmanın da

yapmamanın da imkânsız olmasıdır." Mektubun tonu zoraki bir hafiflik taşısa da barındırdığı içgörü Wallace'ın ömrü boyunca sürecek bu açmazı nitelendirmekte elzemdir.

Wallace yaşamın ilerleyişinin yol açtığı hırs, haset, rekabetçilik, aşk, nefret, arzu gibi duygusal baskıların kestirilemezliklerine karşı neden bu kadar mahvedici biçimde korunmasızdı? Üniversitedeki ikinci yılının ilk döneminin sonunda Felsefe ve İngilizce derslerinden en yüksek notla geçtiğinde, arkadaşlarına "hem annesini hem de babasını memnun etmek istediğini" söyledi. Ancak bu, ebeveynlerinin cezalandırıcı biçimde yüksek beklentilerini yerine getiren bir çocuğun ibaresi değildi. Sally ve Jim Wallace oğullarının entelektüel merakını ve yaratıcılığını teşvik ederken, görebildiğimiz kadarıyla özellikle zorlayıcı değillerdi. Tam tersine, genç David'in kendi yaşamını ve çalışmalarını çekip çevirirkenki özerklik ve sorumluluk duygusunu geliştirecek biçimde bir serbestiyete meyletmiş görünüyorlar.

Ama Freud'un vurguladığı üzere, deneyimlediğimiz gerçek ebeveynler ve icat ettiğimiz içsel ebeveynler arasındaki ilinti şaşırtıcı biçimde beklenmediktir. Wallace annesinin "dilbilgisi militanlığını" ve İngilizce kullanımındaki talepkâr standartlarını olağanüstü bir hevesle üzerine almıştır. Bu durum buruk, hınçla üstlenilmiş bir anne mirası olmayıp bariz bir kendini zenginleştirme ve haz kaynağıydı ama çocuğun ebeveynin idealiyle ne kadar kolaylıkla, hatta rekabetçi bir biçimde özdeşleşeceğine işaret eder.

Bu tür ebeveyn idealleri çocuk bunlara layık olduğunu hissettiği sürece iyi huylu görünür ve çoğunlukla çocuğun büyük entelektüel ve yaratıcı başarılara erişmesine yardımcı olur. Fakat bu durumun tam zıttı olan "ebeveynleri memnun etmekte" yetersiz kalıp başarısız olma korkusuysa çocuğu aynı kolaylıkla yetersizlik ve ümitsizliğin derinliklerine atabilir.

Wallace yaşamının sonuna doğru, yirmili yaşlarını ebeveynlerine karşı neden böylesi bir öfke içinde geçirmiş olduğu hususunda hiçbir fikrinin olmadığını karısına itiraf etmiştir. Wallace'ın büyük yaratıcı hırsları, edebi ün elde etmeye yönelik acı verici

ümit ve korkularıyla en yoğun boğuştuğu yılların bu yıllar olması rastlantı olmasa gerek. Ebeveynleri hoşnut etmeyi bu kadar şiddetle istemek, onları hayal kırıklığına uğratma ve dolayısıyla onlar için sevilemez hale gelmenin verdiği korkunç korkuya çok yakındır –onlara üstün gelmek için duyulan daha bilinçdışı arzu ve korkudan bahsetmiyorum bile.

Psikanalize göre, yaşam dürtüsü neredeyse bu dünyaya gelir gelmez bizden dışarı uzanmamızı, sevginin doyum ve hazlarına erişmemizi talep eder. Freud hem bireyin hem de türün genişlemesi ve gelişiminde bir güç olan bu dürtüye Eros diyecektir. Eros arzu, dolayısıyla haset, rekabet, özlem, açgözlülük ve yaşam istencinin pençesinde olduğumuz müddetçe mustarip olmaya zorlandığımız bütün o çalkantılı duyguları üretir.

Wallace'ın edebi hırsının ölçeği yaşam dürtüsünün baskılarının onun üzerinde ne kadar hükmedici bir ağırlığı olduğunu sezdirir. Sevilme ve takdir edilmeye duyulan evrensel arzu, Wallace'un durumunda yaşamın zulmetmeyi bırakıp onu rahat bırakmasını dilediği bir öldürücülükle işlemiş görünmektedir. Wallace rahatsız edilmeme arzusuna somut ve trajik bir nihayet kazandırmadan on yıllar evvel, bu arzunun barındırdığı yaratıcı olanakları kazıp çıkarmıştır.

Wallace'ın intiharı, ölümünden sonraki yıllarda giderek bilge birinin, nice zorlukla edinilmiş ağırbaşlı bir yaşam bilgesinin, içinde yaşadığı çağın yozlaşmışlıkları ve kinikliğine şehit düşmüş birinin eylemi olarak, yazara dair duygusal mitolojinin parçası olup özümsenmiştir. Bu şaibeli biçimde kutsallaştırılmış personanın popüler nüfuzuna, eleştirmen Christian Lorentzen'in "Wallace bu süreci kendisi başlatmıştır," gözlemini kabul etmeksizin itiraz etmek güçtür.

Bu süreç Wallace'ın 2005 yılında Kenyon Kolej'de verdiği, on yılı aşkın bir süredir gerek metin gerekse video olarak dolaşımda bulunan artık meşhur olmuş o mezuniyet konuşmasıyla başlamıştır. Wallace'ın muhtemelen takdir edeceği bir ironiyle, hayat-

tayken temel teması Amerikalıların giderek kısalan dikkat aralığı olan ürkütücü, biçimsel açıdan iddialı 1079 sayfalık bir epikle özdeşleştirilen bir yazar ölümünün ardından, aceleyle çiziktirilmiş 22 dakikalık bir konuşmasıyla ünlenmiştir.

Kenyon konuşması, *Of Course, You End Up Becoming Yourself*'e dayanan David Lipsky'nin Wallace'la beş günlük bir seyahat esnasındaki sohbetlerinin birebir anlatısı olan 2011 tarihli *The End of the Tour* filmiyle birlikte Wallace'ı günümüz hayal gücünde duyarlı yaşamın umut ışığı ve bizi çevreleyen kültürün ahlaki ve ruhsal yozlaşmaları karşısında kişisel bütünlük ve sahiciliği koruma mücadelesi yürüten bir kahraman olarak kabul ettirmiştir.

Wallace'ın ölümünden birkaç ay sonra Kenyon konuşması *Bu Su: Yaşama Uğraşına Dair Bir Yol Haritası* adıyla ince bir cilt olarak kuşe kâğıda basılmıştır. Mevzubahis cilt, tam da zincir kitapçıların ödeme bankolarında cep boyutundaki Doğu bilgeliği ya da Yahudi mizahı külliyatının yanına yığılan o an almaya karar verilen türde bir kitaptır. Üstelik metnin bu türden bir pazarlama için fazlasıyla uygun olduğu inkâr edilemez.

Bu, Wallace'ın hem kurgu hem de kurgudışı eserlerinin çoğunda, bilhassa da *The Pale King*'de 90'ların ortalarından beri mevcut olan etik bir tavrın yoğunlaştırılmış biçimde damıtılmış halidir. Ancak roman ve konuşma arasında büyük fark vardır. *The Pale King*'in kültürümüze ve belki de insan yaşamının ta kendisine ters düşen yalnız, kendiyle ilgilenme haliyle nasıl yaşanır sorusuyla uğraşırken verdiği yanıtlar çok katmanlı, döngüsel, çelişkilidir. Kenyon konuşmasıysa sanki edebi nüans ve muğlaklığın boğucu tenkitlerinden serbest kalmanın verdiği keyifle aynı soruya son derece doğrudan yanıtlar vermiş gibidir.

Aslına bakılırsa Kenyon konuşması muğlaklığın, "aşırı düşünme" çıkmazının reddi gibidir. Wallace mest olmuş dinleyicisine güçlü bir akademik eğitimin ilk kusurunun, "önümde olup bitene, içimde yaşananlara dikkat etmek yerine şeyleri aşırı entelektüelize etme eğilimi" olduğunu söylemiştir.

Konuşma yaşlıca bir balığın yüzerek yanından geçmekte olan iki genç balığa suyun nasıl olduğunu sormasıyla başlar. Genç balıklar bir süre yüzmeye devam ettikten sonra balıklardan biri dönüp diğerine şöyle der, "Su da neyin nesi?" İçinde olduğu ve yaşamını sürdürmesini olanaklı kılan unsurun farkında olmayan genç balık, önümüzde uzanan dünyanın asli gerçeklerinin farkına varamayışımızı temsil eder.

Konuşmanın geri kalanı bu vaaza ilişkin nakaratın genişletilmesinden ibarettir. Konuşma bizi benmerkezci algımızın, bütün tepkilerimizi kendi ilgi ve tercihlerimiz doğrultusunda filtrelemeye yönelik bilinçdışı alışkanlığımızın hapishanesinden çıkaracak yollar bulmamız hususunda tembihler. Bakış açımızdaki bu değişiklik bize ait olmayan bakış açılarını mesken tutabilmemiz için gereken empati yetimizi besleyecektir.

Aynı gelişmiş bilinç "gerçek dünyanın" en çok değer verdiği bedensel güzellik, para, iktidar, zekâ gibi şeylerin düşüncesizce göklere çıkarılmasını sorgulayacaktır. "İnsanların, paranın ve iktidarın sözüm ona gerçek dünyası," der Wallace "korku ve öfke, hayal kırıklığı ve özlem ve kendine tapınma havuzunun yanı sıra mutlulukla mırıldanır."

Öyleyse konuşmanın görünürdeki argümanına karşı çıkmak mümkün değildir. Ayrıca konuşma baştan aşağı klişelerle doludur ki bu noktayı en çok vurgulayan da Wallace'ın kendisi olmuştur. Wallace sanki yapılacak eleştirileri herkesten önce kendine yöneltircesine, sunduğu bilgeliğin "bayağı bir yavanlık", "bir beşeri bilimler klişesi", "düpedüz aşikâr" bir şey olduğunu söyler. Ne var ki bayağı yavanlıkların "ölüm kalım derecesinde bir önemi olabilir" ve Wallace bizden aşikâr olanın hiç kullanılmamış bu derinliklerine karşı uyanık olmamızı ister.

Kenyon konuşmasını, bu konuşmayı ikna edici kılanın sıradan bir içerik olmayıp konuşmacının konuşmayı bölüp duran mevcudiyeti olduğunu hissetmeden yakından okumak en azından benim için güçtür. Wallace konuşma boyunca vaaz verdiğinin düşünülmemesin tekrar tekrar rica eder –konuşmadaki daha bil-

ge yaşlıca balık kendisi değildir, dinleyicilerine "sözüm ona erdemler" hakkında öğüt verme gibi bir arzusu bulunmaz ve ahlaki öğüt dağıttığı yoktur.

Wallace'ın kendi bilgeliğini bu şekilde yermesini, Sokratik diyalogların okurlarının iyi bildiği üzere, bilge kişinin kitabındaki en eski retorik numaralardan biri olarak görebiliriz. Ama Wallace'ın bu konudaki hevesli ısrarıyla ilgili bir şeyler, bizim kaçmamızı istediği o kaygı dolu özbilincin pençesinde kendisinin olduğunu ortaya koyar. Doğrudanlık ve samimiyet gibi değerleri metheden biri hangi akla hizmet tepkilerimizi öngörüp bunlara öncesinde karşılık vermekle bu kadar alakadardır?

Belki de onun sözüne güvenmemize ihtiyaç duyduğundan, yukarıdan bilgelik dağıtmayıp bunun ne olabileceğini aşağıdan tahayyül etmeye çabalamaktadır. Bize işaret ettiği duyarlı dikkat, huzur ve şefkat hali kendisinin erişmekte güçlük çektiği, hatta erişmeyi imkânsız bulduğu bir haldir. Şeyleri nasıl görüp düşündüğümüze ilişkin bilinçli seçimler yapmamız gerektiği yönündeki asli öğüdü, kendisinin çoğu zaman ümitsizce tutamadığı bir öğüttür.

Zihin "muhteşem bir hizmetçi ama korkunç bir efendidir" ifadesini bıkkın bir vecizeden daha fazlası kılan şey hemen hemen hiç gizlenmemiş kişisel bir tanım olmasıdır. Wallace'ın zihnin kendi düşünme sürecinin kapanlarına yakalanma eğilimine dair içeriden edinilmiş bir bilgiyle konuştuğunu anlamak için onun yaşamı ve eserlerini çok da fazla okumuş olmak gerekmez.

Bu açıdan bakıldığında, Kenyon konuşması mütedeyyin bir vaazdan ziyade eziyetle kendini suçlama ve kişinin gerek kendisiyle gerekse dünyayla farklı bir biçimde ilişkilenmesini hayal etmeye yönelik umutsuz bir çaba biçimini alır. Bu, en açık biçimde Wallace'ın kalabalık bir süpermarkette sıra beklemek ya da trafikte sıkışıp kalmak gibi günlük hayal kırıklıklarını deneyimlemenin farklı yollarını tahayyül ettiği temel bir pasajda görülebilir.

Bu tür durumlardaki ilk itkimiz önümüzde uzanan uzun kuyruktaki insan zincirini salt yolumuzdaki birer engel olarak görüp

onlara içerlemektir. Ancak bu durum bize hızla bir seçim şansı sunar. Tercih edilesi seçenek olan duyarlı bilinç ve empatinin yolu, kalabalıkların bireylerden oluştuğunu ve bireylerin her birinin eve varmak için en az benim kadar, belki de benden daha çok acele etme gereksinimi içinde olabileceğidir. Wallace'ın geliştirmemizi salık verdiği tepki işte budur.

Fakat Wallace'ın çok daha canlı biçimde sunduğu seçenek, ötekilerin varlığının ta kendisine karşı kendiliğinden duyduğumuz sıradan öfke halidir. "Yolumun üzerindeki bütün bu insanlar da kim? Şunların çoğunun ne kadar itici olduğuna, ödeme kuyruğunda ne kadar da aptal, inek gibi, uyuşuk ve insanlıkdışı göründüklerine ya da sırasın ortasındayken yüksek sesle telefonlarıyla konuşmalarının ne kadar sinir bozucu ve kaba olduğuna bir bak."

Bu pasajı, tarif edilen tepkinin Wallace'ın kabul etmeyi istediğinden daha az genelleştirilebilir olduğunu hissetmeden, Wallace'ın ağır depresif kişinin nihilist ümitsizliğini ne kadar keskince dillendirdiğini fark etmeden okumak güçtür. Mevzubahis duygular tahammül ve şefkat talebinin hizmetinde ifade edilmekle birlikte insanlığın temel gerçeğine yönelik ifade ettiği tiksintiyle olan yakınlığını saklamanın yolu yoktur.

Kültürümüzün başat figürleriyle olan ilişkimiz, idealleştirme zorlantısıyla şekillenmeye teşnedir. Bu eğilim Wallace'ın durumunda gizli ittifak ve direncin bir araya gelmesiyle karmaşıklaşmıştır. Lipsky'nin *Although Of Course You End Up Becoming Yourself*'te kaydettiği sohbetlerin yüzeyinin altında merak uyandırıcı ikincil bir olay zinciri vızıldayıp durur. Wallace bu sohbetlerde sürekli olarak henüz söylediği ya da söylemek üzere olduğu şeyin *Rolling Stone* okularına nasıl görüneceğini tahmin etmeye çalışır. Wallace'ın ıstıraplı özbilinç döngülerinin bir başka mükemmel örneğindeyse Wallace yüksek sesle "sıradan adam" statüsünde ısrarcı olmasının onun sahiciliğinin mi yoksa samimiyetsizliğinin mi bir kanıtı olarak görüleceğini merak eder.

Kenyon konuşmasında da dinleyicisinin sevgisini kazanmaya yönelik benzer biçimde muğlak bir teşebbüs bulunur. Wallace

dinleyicisini güç bela edinilmiş bilgeliğinden etkilenip bu bilgeliği göklere çıkarmaları için baştan çıkarırken dahi onları uyarır ve kötüleyip durduğu benmerkezci insan düşmanlığına kendisinin ne kadar derinden müdahil olduğunu duymalarını ister. İç huzuru bulma yolunda genel geçer bir ders olarak sunulan ve saldırganca pazarlanan bu konuşma, Wallace'ın bu olasılığın ta kendisine dair kendi ümitsizliğinin dolambaçlı bir itirafı olarak okunduğunda çok daha ikna edici ve ilginçtir.

Bu huzurun acı verici ele geçmezliği Wallace'ın yaşamı ve yazınında daimi bir takıntıydı ve kendini en belirgin biçimde Wallace'ın muhtelif bağımlılık türleriyle olan kişisel ve edebi mücadelelerinde dışa vuruyordu.

Bağımlılık korkunç bir efendi olarak zihnin modelidir; benliğin kendi özgürlüğüne duyduğu inancı mahveden bedensel ve ruhsal bir bağlılık rahatsızlığıdır. *Infinite Jest* diğer şeylerin yanı sıra, günlük yaşamı bağımlı kişinin yaşamının çöküşünü çaresizce izlediği, sırf onu ve bağımlı olduğu maddeyi barındıran havasız bir hücre boyutuna indiren sürekli ajite bir durağanlık hali olarak bağımlılığın bir portresidir.

Wallace *Infinite Jest*'teki bağımlılık ve toparlanma kültürünü resmetmekte yakın zamandaki kendi deneyimlerinden faydalanmıştır. Tucson'da Arizona Üniversitesi'nin lisansüstü yaratıcı yazma programına kayıtlıyken, Nisan 1989'da Boston'a geri dönmesinden evvel toparlanma ve bağımlılığın tekrar nüksettiği dönemler arasında gidip gelerek dumanlı ot kafası ya da alkolün verdiği uyuşukluk halinde giderek daha fazla zaman geçirmiştir. Aynı yılın Kasım ayında, *Infinite Jest*'teki kurmaca Ennet Evi'ne ilham vermiş olan sosyal rehabilitasyon merkezi Granada House'a aktarılmasından evvel altı hafta kalacağı McLean rehabilitasyon merkezine yatırılmıştır.

Toparlanma süreci Wallace'ı duygusal açıdan ve hayal gücü bakımından tüketmişti; edebiyat çevrelerindeki arkadaşlarıyla temas kurmayı göze alamaz haldeydi. Jonathan Franzen'la planla-

dıkları bir buluşmayı iptal ederek, Franzen'a kendisini aralarında tomurcuklanan rekabete layık hissetmediğini yazmıştır. "Sana tek söyleyebileceğim şu an zavallı ve kafası karışık bir genç adam olduğum," diye yazmıştır ona. Wallace "28 yaşında başarısız bir yazardır." "Seni" ve diğer genç yazarları o kadar kıskanır ve "size karşı öylesine yaralayıcı bir haset besler ki" intihar "bu noktada arzulanır bir seçim olmasa da makul bir seçim gibi" görünür.

Wallace, Franzen'a bir zamanlar yazmaktan elde ettiği doyum hissi ve "genital denebilecek hazzın" yerini bir tür yaratıcı ataletin aldığını söylemiştir. "Son iki yıldır söyleyecek söz bulamıyorum... Aslına bakılırsa söyleyecek söz bulamamak, hatta söz yitimi yaşamak gibi de değil bu. Daha çok eskiden inanıp beni etkilemesine izin verdiğim şeylere istinaden, düşüncelerimde şimdi rüyalardaki o suskunluğun ivedi ancak sekteye uğramış niteliği var."

Bağımlılığın zihin ve sinir sisteminde yol açtığı hasarı tarif etmekte kullanılan imgelemin travmatik nitelikte olduğu su götürmez. Acilen konuşma ihtiyacı da konuşmayı tıkayan bir şey, hem çaresiz hem de işitilemez bir çığlık olarak hissedilir. Bu, onu rahatlatabilecek ya da kurtarabilecek yaratıcı ifade kanallarını kapatan öfkeli felç olarak atalettir.

Ancak Wallace *Infinite Jest*'te bağımlılık travmasını yönlendirebileceği yaratıcı bir araç oluşturacaktır. Romanın toparlanma sürecindeki bağımlıları dirilmiş bir "ruh komünizminin" sözcüleridir. Salt madde bağımlılığına yönelik bir tedavi merkezi olmakla kalmayan *Infinite Jest*, Ennet House'u ve bu evin sakinlerinin katıldığı Adsız Alkolikler toplantılarını tüketici kapitalizminin ruhsal marazına karşı bir panzehir olarak tahayyül eder. Max bize Wallace'ın Lewis Hyde'ın 1983 tarihli *Armağan* kitabının kenarlarına şu notu çiziktirmiş olduğunu söyler: "Adsız Alkolikler = meta ekonomisi/kapitalist ekonomideki kıtlık paradigmasından duydukları korkudan delirmiş olanlar, temelde 21. yüzyıla özgü ruh komünizmine geri dönülmesini gerekli kılar."

Kitabın ustalıkla kotarılmış bir bölümünde, White Flag Adsız Alkolikler toplantısına katılanlar bağımlı kişinin ölümcül açma-

zını bağımlılığın en düşük noktasında (ya da "Dipte") dikkatle inceler. "Madde kullanmak şeytana tapınma ayinine katılmak gibidir ama kullandığınız şey artık kafanızı güzel yapmasa da kullanmayı bırakamazsınız. Dedikleri gibi Bitmişsinizdir. Ne sarhoş olabilir ne de ayılabilirsiniz; ne kafanız güzel olur ne de kafanızı toparlayabilirsiniz. Parmaklıkların ardındasınız; bir kafesin içindesiniz ve dört bir yanınızda görüp görebildiğiniz yalnızca parmaklıklar."

Bağımlılık Wallace'ın çiziktirdiği notun ima ettiği üzere, sahip olmadığımız şeyi istemenin başımızın etini yiyen bir arzudan olağanüstü bir hale dönüştüğü tüketimcilikteki son noktadır. "Kıtlık" artık yaşamı katlanır kılacak tek şeyi elde etmekteki ölümcül bir beceriksizlik, bitmez tükenmez bir mahrumiyet haline mahkûmiyet olarak hissedilir. Bu, Thomas de Quincey ya da The Beatles'ın keyif veren uyuşturucu fantezilerinden çok uzak bir nevrastenik ajitasyon halidir.

Infinite Jest'in anlatıcısı (o kötü şöhretli uzun son notlarından birinde ya da daha doğrusu bir dipnotun son notunda) uyuşturucu ya da eroinin verdiği baştan çıkarıcı kayıtsızlığı "Marihuana Düşüncesi"nin verdiği güçten kuvvetten düşmüş ataletle kıyaslar. Keşin (Boston argosuyla söylemek gerekirse *Bob Hope*'un) ileri doğru attığı her zihinsel adım anında tam tersi bir devinimi harekete geçirir, sanki düşüncesinin gizli amacı sonsuza dek sıkışık kalmaktır: "Mesele *Bob Hope*ların pratik işleyişe ilgilerini kaybetmeleri değil, Marihuana içenlerin kendilerini tam da soyut düşüncenin olanaklılığına şüphe düşüren düşünümsel soyutlama labirentlerine sokmasıdır ve kişinin bu labirentlerden bir çıkış yolu bulması mevcut bütün dikkati tüketip aslında labirentten çıkmak için uğraşıyor olsa da *Bob Hope*ların fiziksel açıdan uyuşuk, kayıtsız ve amaçsızca orada oturur görünmesine yol açar."

Keş, uyanık kalmaya çalışırken uykuya dalar, tam da Wallace'ın üniversiteye ilişkin dile getirdiği "Canlanmamı sağlayan aynı obsesif çalışma beni ölü de tuttu" ibaresi gibi. Wallace ne yapıp etse de kâşifi hayatiyete doğru yönlendirirken onu uyu-

şukluğa sevk eden ve ikisi arasında bitmek bilmez biçimde mekik dokutan aynı tehlikeli topraklara toslar görünmektedir. "Uyuşturucular sakinleştiremez/ Ruhu kemiren Dişi–"

Wallace'ın 1989'da Franzen'a bildirdiği üzere, keş en nihayetinde labirentten çıktığında iç kaynakları büyük ölçüde tükenmiş olur. Labirentten çıkmak için didinip durma sona ermiştir ermesine ama bu sona erişle birlikte mücadele etmeye yönelik herhangi bir yeti de tükenmiş ve kişiyi saf uyuşukluğun ayartısına karşı savunmasız bırakmıştır. Bu halin nihai aktarıcısı ot ya da herhangi başka bir yatıştırıcı değil Wallace'ın gözünde hem özgül bir medya hem de Amerikan kültürünün ölümcül dekadansı için geniş anlamıyla kullanılan televizyondur.

Wallace, Larry McCaffrey'e anlattığı üzere, çocukluğundan beri hem doymak bilmeden okuma hem de "grotesk miktarda televizyon izleme" "şizogenik deneyimiyle" içli dışlı olagelmiştir; iç yaşamı sanki geri dönüşü olmayan bir biçimde etkin merak duygusuyla edilgen kayıtsızlık arasında bölünmüş gibidir. Yıllar sonra Lipsky'e televizyonun baştan çıkarıcılığının "eğlence ve uyarım" sunarken karşılığında "en yüzeysel türde dikkat" dışında hiçbir şey talep etmemesi olduğunu belirtmiştir. Uyuşturucu beni edilgenleştirebilir ama zihnimi dolambaçlı bir soyutlamanın uyarımlara açık bir merkezi haline getirir. Bu bakımdan televizyon çok daha etkili bir uyuşturucudur, yaşamı ve yaşamın barındırdığı bütün yapıp etmeyi durdurma itkisine neredeyse kusursuzca hizmet eder.

Belki de bu nedenle, Max'ın yazdığı gibi "çöküş dönemleri sırasında Wallace kelimenin gerçek manasıyla televizyona bağlı görünürdü." Yaşadığı her çöküş Wallace'ı kendini her şeyden evvel televizyon ekranının boş ve sözsüz soğuruşuyla dışavuran kronik bir uyuşukluk haline döndürmüştür. Televizyon onun "son çare olarak başvurduğu uyuşturucusu", okuma, yazma, seks ya da uyuşturucu maddeler artık işe yaramaz olduğunda kendine hâkim olma biçimidir. Anımsayacağımız üzere televizyon Wallace'ın yaşamının son haftalarında onun devamlı refakatçisiydi.

Televizyon ve ölüm arasındaki yakın ilişkinin hayal ürünü, tek kullanımlık bir spekülasyondan daha fazlası olduğu ortaya çıkar. Söz konusu ilişki Wallace'ın hem yazınında hem de yaşamında kalıcı bir motifti. Wallace 1993 tarihli sık sık alıntılanan "E Unibus Pluram" adlı televizyon ve Amerikan kurmacası hakkındaki denemesinde, aynı anda hem yaşam veren hem de yaşamı öldüren bir varlığın kendini tekrarlayıp duran çelişkisini bir kez daha formüle eder. Televizyon başka dünyalara ve yaşamlara kaçma özlemimizi beslerken bizi kendi yaşamımıza sıkı sıkıya perçinler. Wallace *Alf* adındaki sitcom'un ona "Bir sürü şey ye ve televizyona dik gözlerini" öğüdünü veren ismi var cismi yok kahramanının (Snoopy, Garfield, Bart ve Butt-Head'e çok benzeyen) "şişman, kinik, mükemmelen dekadan kuklasını" alıntılar.

Kendilerini hantalca koyuvermiş bütün bu çizgi film ikonları bize "rahatlık, kaçış, güvence elde etmek için edilgen bir alıcı konumuna" sığınmak hususunda izin verip beden ve ruh üzerindeki çalışmaya dönük bütün talep ve baskıları kaldırırlar. Bu, Wallace'ın büyük ihtimalle en sevilen deneme yazısı olup lüks bir yolcu gemisinde geçirdiği bir haftayı anlattığı "A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again"de ortaya çıkardığı, kökleri derine giden aynı fantezidir.

Wallace bu yazıda lüks yolcu gemisinin titizlikle peşinden gittiği amacın, geminin bilinçdışı arzusunu –saf, boşluksuz bir doyum halinde devamlılığının sağlanmasını– gerçekleştirmek olduğunu ileri sürmüştür. Bu, D.W. Winnicott'un çocuksu tümgüçlülük düşlemi, yani yeni doğmuş bebeğin çevresindeki dünyayı onun her ihtiyacını karşılamak için gece gündüz emrine amade olması olarak kavrayışı biçiminde adlandıracağı türden bir canlanmadır. Ancak Winnicott'un buradaki argümanı bu emre amade oluşun kaçınılmaz başarısızlığının her insan evladı için gerekli ve evrensel bir kader olmasıdır.

Lüks yolcu gemisi bu bakımdan sonradan gelen hayal kırıklığı olmaksızın kusursuz annenin hatasız uyumlanmasını taklit eden mühürlenmiş bir zaman ve uzam yaratan bir tür ıslah edici

duygusal deneyimdir. Arzunun ve seçim yapmanın ıstırap verici ihlâllerini savuştururken, topyekûn doyumun çocuksu rüyasını canlandırır. Bağımlı ve zorlantılı bir televizyon izleyicisi olan Wallace bu düşlemin gücünün ayrımındadır ve ümitsizce bunun gerçekleştirilebileceğine inanmak ister: "Tabii ki buna inanmak istiyorum... Belki de Bu Nihai Fantezi Tatilinde yeterince *şımartılacağıma*, lüks ve hazzın bu kez bütünüyle ve hatasızca sağlanarak böylelikle Çocuksu yanımın doyurulacağına inanmak istiyorum."

Ancak yazının temel esprisi Wallace'ın yolcu gemisinin zorunlu rahatlama ve eğlence rejimine uyum sağlamaktaki bahtsız beceriksizliğidir. Ona tam ihtiyaç duyduğunda bir havlu uzatan, odasından ayrıldığı kısacık sürede odasını temizleyen gemi çalışanları her yere saklanmıştır. Bütün bu ihtimam bunların güya sağlaması gereken rahatlamış hale erişebilmesini engelleyen bir rahatsızlık duygusu yaratır.

Wallace bu nedenle başyapıtında, kendisine yönelen her tür direnci boğacak denli topyekûn bir haz akını hayal eder. *Infinite Jest*'in heyecanlı olay örgüsünde militan Quebecli ayrılıkçılar, yirminci yüzyılın sonlarında yaşayıp deneysel filmler çekmiş yönetmen Kim O. Incandenza'nın izleyicisini mutluluk verici katatonik bir kayıtsızlığa varana dek eğlendirdiği rivayet edilen son ürünü "Infitite Jest"in asıl kopyasını aramaktadır.

Bu eserin ilk kurbanı, bir akşam eve döndüğünde "Yakın Doğu tıp ataşesi" olan kocasını Interlace kartuş-izleyicisinin önünde (Wallace'ın fütürist vizyonu garip bir şekilde eski teknolojiye dayanır) kendi atıklarından oluşmuş bir havuzun ortasında hareketsiz halde bulur; yaşadığı paniğin ortasında "kocasının yüzündeki anlamsız ve sabit sırıtış ifadesinin yine de çok olumlu, hatta mest olmuş gibi göründüğünü" not eder.

Quebecli ajan Marathe ve onun ONAN'daki (Kuzey Amerika Ülkeleri Örgütü) meslektaşı Steeply arasındaki dağınık diyaloglarda, filmden Amerika'nın ölümcül dekadansının yoğunlaşmış semptomu, Amerikan toplumunun sinsi ve son tahlilde ölümcül bir şekilde hazla beslenmesi karşısındaki savunmasızlığı olarak

bahsedilir. Steeply Marathe'e "hazzın muhtelif nörotransmitterlerinin" sürekli uyarımını sağlamanın yolunu keşfetmek için geliştirilmiş deneysel bir Kanada araştırma programından bahseder. Bir sıçan kafesindeki "otosimülasyon kolunu" kendilerine göre ayarlayan araştırmacılar sıçanın "*p*-terminalini tekrar tekrar uyarmak için kola saatte binlerce kez bastırdığını, en nihayetinde susuzluk ya da yorgunluktan öldüğünde durduğunu" tespit etmiştir.

Şimdiki beklentiyse insanın uyarım tepkisine uyarlanmış aynı *p*-terminalinin yeraltı pazarları civarlarında dolaşıma girip hazdan serseme dönmüş yeni bir zombi nüfusu yaratmasıdır: "Patlak gözlü, salyaları akan, inleyen, titreyen, idrarını tutamayan, susuz kalmış. Çalışmayan, tüketmeyen, etkileşime girmeyen ya da toplum yaşamının bir parçası olmayan."

Wallace'ın distopik vizyonu başına gelmesinden en çok korktuğu kaderin mümkün olan en büyük ölçekte büyütülmesiydi. Kendi "çalışmama" deneyimi baş döndürücü bir özgürlük değil zihin ve bedenin içinin acımasızca boşaltılmasıydı. Steeply'nin rezil p-terminal müptelasının mahvolmuş psiko-biyolojik işleyişi, karşı konulamaz bir şekilde Wallace'ın çöküş sonralarındaki uzun uzadıya uyuşukça televizyon izleme dönemlerinin güçlendirilmiş bir temsili gibi okunur.

Daha sonraki pek çok röportajda yankı bulmuş ucuz bir saygıdan öte olan Kenyon'daki dinleyicilerin "her Allahın günü yetişkin dünyasında bilinçli ve hayatta kalmaları" yönünde ciddiyetle tembihlenmeleri, Wallace'ın söz konusu bu travmatize olmuş kayıtsızlık haline dönüş karşısında duyduğu dehşetin ifadesidir. Bu durum, salt edebi mizacın ötesinde Wallace'ın neden hiçbir zaman başta uzun soluklu hasmı, rahmetli akranına 2012 yılında kuşağının "en sıkıcı, abartılmış, ıstırap içindeki, yapmacık yazarı" diyerek söven Brett Easton Ellis olmak üzere, çağdaşlarından çoğunun boş, cansız yazarca sesini neden asla etkilememiş olduğunu açıklamaya yardımcı olur.

Wallace'ın ölümünün ardından edebi kanonda edindiği yere karşı Ellis'in takındığı hırçın incinmişliğin ötesinde, Wallace'ın

nesrini neden sıkıcı ve yapmacık bulmuş olabileceğini anlamak güç değildir. Wallace'ın nevrotikliği bir yana kasti biçimde coşkun laf kalabalığı, Ellis'in donuk minimalizmine taban tabana zıttır.

Fakat bu zıtlık göründüğü kadar doğrudan değildir. Wallace'ın nesri Ellis'in anomik sesinden gerek tonu gerekse dokusu bakımından çok farklı olsa da kendince bir bitkinliği vardır. Bu, can sıkıntısının değil Linklater'ın filminde aktarılan anlamıyla bir tür rehavetin sesidir. Birçok cümlesi kaytarıcının konuşmasının o yapmacık disiplinsizliğini taklit eden art arda sıralanmış bağlaçların tutarsız yığınından mürekkep bir şekilde "Ve ama o yüzden" diye başlar. *Slacker*'daki karakterler kaytarıcılıklarını çoğu zaman sözcükleri uzatıp duran bir tür fasılasızlık yoluyla ifade eder, sanki ne söylemek istediklerini açıkça belirtme zahmetiyle rahatsız edilemezler.

Wallace'ın haddinden uzun cümleleri de Proust gibi çağrışımsal ibare zincirleriyle doludur ama benzerlik burada sona erer, aralarındaki tezatsa öğreticidir. Proust'un *örtüşmeler* yönteminde, cümlenin ilk nesnesi bir başka nesneyle örtüşür, o nesne de örtüşecek bir başka nesne bulur. Böylece cümlenin bütünü paralel düşünce ve duyumlardan mürekkep karmaşık bir örgü oluşturur.

Wallace'ın uzun cümleleriyse bu kadar sıkı çalışmaz. Bu cümlelerin uzadıkça uzamalarının nedeni yazarın gözlem yapan gözünün seçmek, yan yana koymak ya da ayırt etmek istemeyip neyin önemli neyin önemsiz olduğunu söyleme zorunluluğu olmaksızın yalnızca birbiri ardı sıra bir şeyleri kaydetmek ister görünmesidir. Mesela *Infinite Jest*'in başlarında uyuşturucu bağımlısı Ken Erdedy'nin torbacısının gelmesini beklediği şu sekansa bir bakın:

Cinsel ilişkiye girdiği ve cinsel ilişki sırasında onun altında uzanır ve envai çeşit ses çıkarıp havaya parfüm sıkarken, ki böylece parfümün soğuk buğusunun sırtına ve omuzlarına geldiğini hissetmiş, üşüyüp tiksinmişti, sol elinde tuttuğu bir şişeden havaya bir tür parfüm sıkan kendine mal etme (*appropriation*) sanatçısıyla son teması, kadının onun için aldığı marihuanayla birlik-

te bir yerlere gidip saklanmasının ardından onunla son teması, kadının ona postayla gönderdiği üzerinde HOŞGELDİNİZ yazan kaba yeşil plastik çimenden bir paspasın pastiş bir fotoğrafı olan ve bu fotoğrafın yanında da kendine mal etme sanatçısının Back Bay galerisinden onu güzel gösteren bir reklam fotoğrafının yer aldığı, bu ikisinin arasındaysa üzerinde verev bir kesiğin olduğu eşittir işareti olan bir eşit değildir işareti ve kırmızı yağlı boya kalemiyle alta büyük harflerle ve birçok ünlem işaretiyle çiziktirilmiş olup ona yöneltilmiş olduğunu varsaydığı müstehcen bir şeyin bulunduğu bir karttı.

"Kendine mal etme sanatçısı" kitaptan hemen kaybolacaktır. Erdedy'le cinsel ilişkiye girmeleri gerçeği geçici olarak alakalı olabilecek olsa da ufak bir şişeden sıktığı parfüm pek alakalı değildir. Kadının şişeyi hangi elinde tuttuğunu neden bilmemiz gerekir? Detayların birikmesi sahneyi düzenlemeye değil sahnedeki unsurları dağıtıp sonuç olarak odak noktamızı gevşetme etkisi yaratır.

Proust'un yazınındaki çok sayıdaki örtüşme bir sahnenin ağırlık merkezinin nerede olduğuna dair hissimizi keskinleştirirken, Wallace'ın bir sahnenin birbirinden ayrı unsurlarını döküp saçmasıysa dikkatimizi nereye yöneltmemiz gerektiği hususunda bizi belirsizliğe sevk eder. Söz konusu etki, cümleye sıkıştırılmış tuhaf vinyetin esas anlatının gelişimine hiçbir şey katmayan dikkat dağıtıcı bir unsur olmasıyla (aslına bakılırsa "dikkat dağıtıcı unsur" lafının kendisi yanıltıcıdır –dikkat dağıtıcı bir unsurdur– zira orada olmayan, ilerleyen bir anlatı örgüsü varsayar) artar. Kaytarıcının konuşmasının gülünç hüsranı ve ciddi hazzı budur – şuna bakın, şuna da ve işte orada, nasıl yapacağımızı söylemeden bizi yüreklendiriyor. Gerçeklerin sayıca artmasıyla ilgili hiçbir hiyerarşi dayatmaz, olay bize bir şeyler anlattığı ya da bizi bir yerlere götürdüğü için değil olayın kendisi hatırına haz almaya davet eder.

Wallace'ın cümlelerine hayat veren parlak enerji, çarpıcı bir çelişkiyle hayatiyet ve tutkudan yoksun olduğu aşikâr bir sesten ortaya çıkar.

Sanki düşünme –düzenleme, ayrıştırma, yönetme– işini mümkün mertebe azaltmak yazarın sesini ketlenmemiş bir içgörü, editörü Michael Pietsch'in Wallace'ın ölümünden sonra belirttiği üzere, "her şeyi aynı anda her düzeyde görme" yetisi edinmesi için serbest bırakır ya da eski öğrencilerinden birinin ifade ettiği üzere Wallace bir "farkına varma makinesiydi."

Wallace dizginsiz bir yaratıcılığa yol açan içsel kaytarıcılığına ilişkin bu çelişkiyi yazılarında kullanmasına kullandı ama bunun gençliğinde son derece rekabetçi bir düzeyde oynayıp hakkında en iyi kurgudışı yazılarından bazılarını yazdığı (*Infinite Jest*'in de temel kısımlarından birini oluşturan) tenis başta olmak üzere başka pek çok etkinlikte de iş başında olduğunu gördü.

Wallace 1992 tarihli "Derivative Sport in Tornado Alley" başlığını taşıyan, çocukken Illinois merkezindeki öngörülemez rüzgârlı hava şartlarını kendisi için nasıl avantaja çevirdiğini anlattığı yazısında, "kontrol etmeme aracılığıyla kontrol eden Taoist becerisinden" bahseder. 2006 yılına ait Roger Federer hakkındaki "Federer Both Flesh and Not" başlıklı nefis yazısı çağımızın en büyük tenis oyuncusunun içsel ortamını katışıksız bir kendi kendinin farkında olmama hali olarak tanımlamıştır. Federer'in belli ki yanılmaz refleksleri hantal düşünme çabasının ortadan kaldırılmasının, beden ve zihnin birbiriyle imkânsızca buluşmasının sonucudur; öyle ki "olabileceği gibi görünür, yani vücudu hem etten kemikten hem de her nasılsa ışıktan mürekkep bir yaratık (ki bence öyledir)."

En iyi tenis "çalışmama" ifadesine beklenmedik bir anlam getirir. Federer'in müthiş atletik becerisi ruhsal ve bedensel hafifliğinin, bizlerin nezaketten yoksun biçimde sürükleyip durmak zorunda bırakıldığımız fiziksel ve zihinsel yüklerden mucizevi serbestiyetinin muadilidir. Wallace'ın pek çok vesileyle anlattığı kendi tenis kariyeriyse özbilincinden kurtulamaması, en can alıcı anlarda düşünmenin öldürücü mahiyetteki ihlâllerine yönelmesi nedeniyle güme gitmiştir.

Tamamen etten kemikten olup bir zerre bile ışık barındırmamanın hüsran verici gerçekliğine mahkûm edilmiş biz Federer olmayan geride kalan herkesin kaderiyse budur. Bizler yerçekimine meydan okumaz, imkânsızı başarıp sanki hiç çaba harcamamışız gibi gösteremeyiz. Çalıştığımızda, bu kasılan yüz ve uzuvlarımızda, ortaya çıkan sonuçların kabalığı, vasatlığı ya da sıradan iyi niteliğinde kendini gösterir. Yorulur, hüsrana uğrar, sıkılırız ve bir şekilde buna günbegün katlanmak zorunda kalırız. Ne kadar sıradan olsa da (Kenyon konuşmasını bir kez daha alıntılamak gerekirse) "hayal edilemeyecek şekilde güç" bir başarıdır bu. Söz konusu Eylül gecesi dünyayı gaddarca bilgilendirdiği üzere bunun Wallace için hayal edilemez derecede güç olduğuna kuşku yoktu.

Wallace o gecenin önceki saatlerinde, kendisi faydalanamamış da olsa bir alternatif hayal edebildiğini dünyanın bilmesini sağladı. *The Pale King*'i yazmayı (diğer her şeyle birlikte) bıraktığında kitap Gelirler İdaresi'nin bir dizi çalışanının ürkütücü biçimde yalnız ve tuhaf iç yaşamlarına odaklanan, birbiriyle gevşekçe örtüşen bir dizi bölümden oluşuyordu. Çalışanlardan her biri günlük hayatlarını daimi, öğütücü bir can sıkıntısına teslim etmişti ve her birinin buna katlanmak, hatta belki de bunu olumlamak için kendi yolunu bulması gerekiyordu.

Romanı oluşturan ikilem bu kadar açıkça ifade edildiğinde kulağa şaibeli bir şekilde Wallace'ın Kenyon'da ele aldığı ikilem gibi gelir. Ne var ki Wallace Kenyon'da çareyi bir dizi derli toplu reçeteye indirgemişken, *The Pale King* ise aynı anda hem önemsiz hem de tarifi ciddi biçimde zor olan günlük hayatın yükünü taşıma başarısını neredeyse teolojik boyutta bir gizem haline getirir.

Hiçbir karakter bu gizemi, kitabın kalbinde yer alan uzun kişisel anıların anlatıcısı Chris Fogle'nin ezkaza son dersine denk geldiği İleri Düzey Vergi dersinin vekil öğretmeninden daha canlı aktaramaz. Vekil öğretmenin duruşu, üniversite yıllarının büyük kısmını televizyona göbekten bağlı biçimde geçirmiş tüyü bitmemiş, nihilist bir savurgan olan Fogle'a kendisininkinden belirgin

biçimde farklı bir "kayıtsızlık" niteliği iletir: "Kayıtsız görünüyordu; anlamsız, sürüklenip giden, nihilist bir biçimde değil güvende, kendine güvenen bir biçimde kayıtsız." Fogle hayatını dönüştürecek hakikati bu vekil öğretmenden işitir: "Gerçek cesaret zaman içerisinde sınırlı bir uzamda can sıkıntısına göğüs germektir."

Fogle yıllarını biri diğerinden daha acil ya da anlamlı olmayan iş ya da eğitim seçenekleri arasında umursamazca sürüklenerek geçirmiştir. Önünde uzanan envai çeşit seçenek onda güçten düşürücü bir uyuşukluğa yol açar. Öğle saatlerinde gösterilen bir pembe dizinin önünde uyuşuk uyuşuk otururken kafasına şu dank ediverir: "Sürüklenip durdum ve vazgeçtim çünkü hiçbir şeyin anlamı yoktu, hiçbir seçenek sahiden daha iyi değildi. Bir bakıma gereğinden fazla özgürdüm ya da bu tür bir özgürlük aslında gerçek değildi –"herhangi bir şeyi" seçmekte özgürdüm çünkü gerçekte bir önemi yoktu."

Fogle'un hikâyesi kendi nihilist kayıtsızlığından vekil hocanın daha olumlayıcı kayıtsızlığına yavaşça uyanışını anlatır. Bu süreç şaşırtıcı biçimde narkotik tercih olarak ot içmekten amfetamin esaslı reçeteli bir ilaç olan Obertrol'e geçişle başlar. Obertrol "ikiye katlama" adını verdiği, deneyimin anbean dokusunun berraklığının artması, "ne kadar kısa olsa da yaşamının donukluğu ve amaçsızca sürüklenişinden bir tür kurtuluş" olan yeni bir özfarkındalık yaratır.

İkiye katlama ani bir enerji akınına uğrama ve hallederizci bir ruh bakımından eylemsizliğin alt edilmesi değil daha esrarengiz bir şeydir. Andaki bitkinlik ve can sıkıntısına umulmadık bir bütünlük ve yoğunluk aşılayan içsel bir eylemsizlik dönüşümüdür. Rutin, tekdüzelik ve donukluk hayatı kendi kendini idame ettiren depresif bir kayıtsızlığa doğru çeken yerçekimsel güçlerdir. Fakat vekil öğretmen bunun tam da vergi incelemesi kadar eziyet veren derecede keyifsiz bir girişimin "gerçek kahramanlığın, dolayısıyla da tahayyül edilebilecek herhangi birinin yanına yaklaşamayacağı bir sevinç paydasının" potansiyeli olduğunu ileri sürmektedir.

Jonathan Franzen 2011 tarihli *New Yorker* makalesinde Wallace'ın "can sıkıntısından" öldüğüne ilişkin gaddarca bir olasılık öne sürmüştür. Kurgu metinler yazmak Wallace için uzun süredir kendi acı verici yalnızlığının hapishanesinden çıkmanın bir yolu, kendi ötesindeki dünyayla bir dayanışma jesti olagelmiştir. Kurgu Wallace'ın Obertrol'ü, derinlerde uzanan nihilist kayıtsızlık rezervlerini kırılgan bir tür olumlamaya dönüştürerek yalıtılmış varoluşunu ikiye katladığı araçtı.

Fakat bu, hayata tutunmak için her daim riskli bir daldı. Franzen'ın ileri sürdüğü üzere kurgu Wallace'ı yarı yolda bıraktıysa, onun yalnızlığını ve sonrasında gelen yiyip bitirici boşluğu hafifletecek başlıca umudunu da ortadan kaldırmış oluyordu. Franzen şöyle yazmıştır: "Yıllarca yeni romanıyla uğraşmasının ardından Wallace'ın kurgu yazmaya beslediği umut ölünce, ölüm dışında başka çıkış yolu kalmamıştır. Bağımlılık tohumlarının filizlendiği toprak can sıkıntısıysa ve intihara meylinin fenomenolojisi ve erekselciliği bağımlılığınkilerle aynıysa, David'in can sıkıntısından öldüğünü söylemek makul görünmektedir."

Franzen'ın burada kullandığı iki şart kipi de çok büyüktür ve bu tür bir spekülasyon merhum kişinin amacından ziyade yakınını yitirmiş arkadaşın hoşnutsuzluk ve öfkesine ilişkin daha fazla şey açığa vurma riskini taşır her daim. Bununla birlikte Wallace'ın o Eylül gecesi, umudun terkine özgü bir zalimlikle karısının bulması için ardında bırakmış olduğu sahnelerin yan yanalığında Franzen'in savının bir ölçüde sessizce onaylandığını görmeden edemiyorum.

Franz Kafka arkadaşı Max Brod'a şu ünlü lafı etmiştir: "Ümit var ama bizim için değil." Wallace o gece verandasında bu aforizmanın ikinci kısmının hakikatini kanıtlamıştır; hayat onun için işe yaramayı bırakmıştır ama Wallace Kafka'nın Brod'a salık verdiği üzere yayımlanmamış yazılarını yakması için Green'e talimat vermemiştir. Bunun yerine onun ve dünyanın bulması için bitmemiş bir roman ve bununla birlikte çözüme kavuşturulmamış bir sorunun müphem hediyesini bırakmıştır: Benim için olmasa bile ümit olabilir mi?

Sonuç

Bu kitabın "durmamız/durdurmamız gerek"* alt başlığı şu aşikâr soruyu ortaya atar:

Neyi durdurmamız gerekir? "Durdurmayı" yalnızca belli bir faaliyet ya da varlığa –mesela sigara içmeye, Brexit'e ya da yeni yıl kararlarındaki bir başka amaca veyahut siyasi gündeme– istinaden tahayyül edilebilir olduğunu ima eden geçişli bir fiil olarak okuruz.

Fakat "durmak" dolaysız nesnesi olmayan geçişsiz bir fiil olarak da okunabilir. Burada sözcüğün anlamı değişir. Sevmediğimiz ya da bizim için kötü olduğunu bildiğimiz bir şeyin sona ermesi tanımı yerine durmak bir seçim halini alır.

Bu kültürde günlük hayatı yöneten şey çılgınca bir etkinlik hali ve dikkat dağıklığına yönelik sürekli bir zorlantıdır. Zamandaki boşluk bir şeylerle, herhangi bir şeyle doldurulmalıdır. Sigarayı bırakma ya da kilo verme kararı bile bir şeyleri yapmama amacını (aslında takıntılı bir halde ve kaygıyla yerine getirilen) yapılması gereken bir şeye dönüştürür. Geçişken bir fiil olarak durmanın/bırakmanın anlamı ("hafta sonları saat 10'a kadar uyumayı bırakıp spor salonuna erken gitmeliyim") yapılacaklar listesine maddeler eklemenin bir başka yoludur.

Geçişsiz bir fiil olarak durmaksa –şunu veya bunu yapmaya değil de herhangi bir şey yapmaya hayır demek, *yalnızca durmak*– bir özerklik iddiası, eylemin tiranlığına karşı görünmez bir direniş eylemidir. Bu iddiada bulunmak aşikâr bir çelişki ortaya çıkarır: Durmak nasıl olur da bir eylem olabilir? Hiçbir şey yapmadığımızda ne açıdan bir şeyler yapıyor oluruz?

---

* Kitabın orijinal alt başlığı kastediliyor: "Why we have to stop?" (e.n.)

Durmak anlamlı her etkinliğin gerekli koşuludur. Düşüncesiz, otomatik ya da körlemesine yapılan bir etkinliği (veya konuşmayı) "hiç durmaksızın sürüp giden" bir şey olarak tarif ettiğimizde bunu kabul etmiş oluruz. Göstermeye çalıştığım üzere amaçsızlık, durup nereye gitmek istediğimizi ya da ne yapmak istediğimizi kendimize sormamıza yardımcı olduğunda yaratıcı özgürlüğümüzü besleyebilir. Körlemesine etkinlikse yeni ya da şaşırtıcı olanın girişini engelleyerek yalnızca kendi kendini idame ettirmeye meyilli olması bakımından daha kötücül bir anlamda amaçsızdır. Duracell reklamlarındaki tavşan kültürümüzün simgesidir çünkü ne o ne de biz onun durduğunuzu tahayyül edebiliriz, ki bunu yapamıyor oluşumuz onu başka bir şey yaparken de hayal edemediğimiz anlamına gelir.

"Durmamız gerek" hem betimleyici olarak hem de bir buyruk olarak işitilmelidir. Betimleyiciliği ruhsal ve biyolojik bünyemizin temel gerçeklerinden birine atıfta bulunmasından gelir. İnsan bir organizma olarak hem evet hem hayır demeye, hem istirahate hem hareket halinde olmaya, hem varolmaya hem de yapıp etmeye düşkündür. Zihin ve bedenlerimiz yorgunluk, acı ve duyumsamazlık hissettiğimizde bize bunu hatırlatmanın yollarını bulur.

Amerikalı kültür eleştirmeni Mark Greif modern kültürde "*drama*nın her yerde oluşu" dediği şey üzerinden sinir sistemlerimize aşırı yük bindirilmesi hakkında yazmış, bunu yaparken "sezonlarcasını" doymak bilmeden tükettiğimiz –kimi yeme bozukluklarında deneyimlenen aşırı doyuma çarpıcı bir göndermedir– televizyon dramaları kadar gece haberlerinin travmasına da atıfta bulunmuştur. "Güçlü deneyimin" bu aşırı doygunluğu hissetme yetimizi güçlendirmek şöyle dursun Greif'in "anastetik" olarak adlandırdığı bir etkiye sahiptir. "Temsil edilmiş *yeterince* güçlü deneyim izlemek, kişiyi televizyonun önünde isteyerek 'ot gibi yaşadığı' aşırı gevşeme ve yumuşaklık içerisinde bulduğumuz rahatlama ve boş zaman halleriyle ilişkilidir."

Bu "durmak zorunda olmanın" mecburiyet bağlamındaki ikinci anlamını ortaya çıkarır. Kör etkinlik ve dikkat dağınıklığı

yaşamlarımızı üzerimize hücum eden uyaran ve duyguların yaylım ateşini durdurmaya yönelik sürekli bir arayışa dönüştürerek fakirleştirir. Bu uyaranlar kendimize karşı kısmen ölerek yaşamamız hususunda bizi eğitir. Durmak, hayatta hissetme duygusu için elzemdir.

Ne var ki durmak zor, hatta tehlikelidir. Bir uçta durmanın kendi içinde bir amaç haline geldiği *hikikomori*ler vardır; durmak onları bir tür hayattayken ölüm durumuna saplar. Diğer uçtaysa, üst düzey bir şirket yöneticisinin farkındalık ya da yüzme tankı seansı yorucu mesaisinin öğle yemeği arasına, sanki durmak çalışan makinenin uzun vadedeki etkililiğini temin etmenin bir yoluymuşçasına sıkıştırılıverir.

Bu örneklerin ikisi de bize durmanın gerçek değerinin iç özgürlüğü geliştirmekte yattığını hatırlatır. *Hikikomori*'ler kendilerini yatak odalarının hapishanesine kapatır çünkü buranın dışındaki bütün yollar muhtemelen daha da kaçınılmaz başka bir hapishaneye çıkar. Yönetici öğle yemeği vaktini bir yüzme tankında geçirir çünkü tank günün merhametsiz taleplerini geçici olarak durdurur. *Hikikomori*nin uzun süreli inzivası ve yöneticinin kısa süreliğine rahatlamasının ortaklaştığı nokta bunlara ümitsizce, son çare olarak başvurulmasıdır.

Bu kısıtlı olanaklar bağlamında ETG, yani Evrensel Temel Gelir fikri kendini gösterir. Hükümetin sorgusuz sualsiz ya da bir şey talep etmeksizin sağlayacağı yaşanabilir bir gelir durmayı toplumsal ve ekonomik baskılara karşı tepkisel bir jest olmaktan fazlası kılacaktır. Durmak gerekliliğin bağlarını çözerek özgürlüğe doğru atılan bir adım haline gelir. Salt hayatta kalmaya yönelik kısıtlamalar gevşetilirse, hareket etmeye çok korktuğumuzdan ya da çok fazla şey yapmaktan yorgun düştüğümüzden değil yapmak isteyebileceğimiz şeyin ne olduğunu ve olmak isteyebileceğimiz kişinin kim olduğunu keşfetmek için durabiliriz.

Bu durum sıkı çalışma, kişinin kendisi ve başkaları için büyük dünyevi hırs ve arzuların peşinden gitmesi seçeneğini dışlamaz,

dışlamamalıdır da ama sıkı çalışılan bir hayat bile ihtiyaç duyduğumuzda durabileceğimizi bildiğimiz vakit daha farklı görünür ve hissettirir.

Bu kitabı siyasa savunuculuğu yapmak için yazmadım. Zorunlu etkinliğin kültürümüz üzerindeki etkisini kırmak, temel bir gelir sağlanmasından daha fazlasını gerektirecektir. ETG fikri umut vericidir çünkü iş azlığı ve otomasyon gibi özgül sorunlar için teknokratik bir çözümün ötesini işaret ederek daha asli soruları ele almamızı ister: İnsan nedir? İnsan yaşamı ne içindir? Bu sorular körlemesine işe boğulmuş bir yaşamın hiçbir zaman durup da üzerine düşünme fırsatı bulamadığı sorulardır.

Okul ve üniversiteler bu soruların sorulacağı ideal kurumlar olabilirdi fakat eğitim sistemlerimiz bu türden derinlemesine düşünme için ayrılan alanı ortadan kaldıran kaygı dolu bir başarı ölçümüne rehin verilmiştir. Son yıllarda daha iki yaşındaki çocukların okuryazarlık ve sayısal değerlendirmeleri için teklifler yapılmıştır. Sistemin diğer ucundaysa sırtlarına devasa borç bindirilmiş öğrenciler, diplomalarını daralan bir emek piyasasına aktarabilecekleri yetenekler elde etmenin yolu olarak görmeye teşvik edilir. İkisi arasındaysa "temel" konulardaki değerlendirme ve ölçme çarkı işler, bunların yanı sıra edebiyat ve beşeri bilimlerin –aslına bakılırsa bizi hayatı başarmak ve hayatta kalmaya yönelik daimi bir mücadeleden daha fazlası olarak görmeye teşvik edebilecek felsefe, teoloji, siyaset gibi bütün öğrenme alanlarının– ötekileştirilmesi, hatta dışarıda bırakılması söz konusudur.

Frued *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*'nda birey ve grup istekleri arasındaki çatışmanın kaçınılmaz biçimde çözülemez olduğunu ileri sürmüştür. Bireysel arzuların peşinden gidilmesi hiçbir zaman kolektif yasa ve geleneklerin yaptırımıyla uzlaştırılamaz. Ortaya çıkan sonuç, Freud'un faşizmin yükselişe geçtiği dönemde yazdığı sırada zalimce doğrulandığı üzere, bizi kendi arzu ve itkilerimizle giderek daha suçlu ve cezalandırıcı bir ilişki içerisine sokan, her yere nüfuz eden bir kendinden nefret etme haliyle yönetilen bir toplumdu.

Kendiliğe dair bu savaş, bugün benzer şekilde cezalandırıcı durma ihtiyacımızla devam eder. Hayatı aralıksız bir çalışma hali olarak gören bakış açımıza meydan okumak Freud'un önemsemediği bir olasılığı tahayyül etmemizi gerektirir. Bu olasılık kolektif ihtiyaç ve bireysel arzuların kimi zaman buluşabilmesidir.

Siyaseti konu edinen yazılar arasında beni en çok etkileyenler arasında Oscar Wilde'ın ve 19. yüzyılın Amerikalı büyük doğa yazarı H.D. Thoreau'nun yazıları bulunur. İki yazar da biçimsel açıdan siyaset teorisyeni değildir. Aslında en iyi hayatın siyasetin en az müdahil olduğu, toplumsal adaletin ilk ve son amacının her kişinin oldukları kişi olmaları yetilerinin gerçekleşmesi olduğu bir hayat olduğu vizyonunu paylaşırlar. En iyi şakaların çoğu gibi Wilde'ın meşhur "Sosyalizmin sorunu çok fazla akşamımızı heba etmemizi gerektirmesidir" nüktesi söylenmek istenen ciddi bir noktayı gizler. Hukuki, siyasi ya da ekonomik adaletin amaçları hayatı yaşamaya değer kılanın ne olduğu sorusundan yalıtılırsa, söz konusu amaçlar bitmek bilmez ve keyifsiz bir yapılacaklar listesindeki bir başka madde yığınından ibaret olmaya yazgılıdır.

Thoreau 1862 tarihli "Life Without Principle" başlıklı ünlü yazısında ülkesinin insani değeri maddi üretkenlikle eş tutma eğilimine hayıflanmaktadır. "Aktif genç adamlar için reklamlar görüyorum," diye yazar "sanki aktivite genç bir adamın sermayesinin tümüymüş gibi." Gençler maaşlı angaryanın cazibesine açıktır çünkü bütün benliklerini aktif benlikleriyle özdeşleştirmeleri öğretilmiştir.

Thoreau bizleri kendimizi çalışan canlılar ve dünyayı da "bir işyeri olarak" görmeye son vermenin bizler için ne anlama geleceğini tahayyül etmeye davet eder. "Şiire, felsefeye, hayatın kendisine bu bitmek bilmez işten daha zıt düşen bir şey, hatta suç bile yoktur." İşin bu merhametsiz buyruğu karşısında amaçsızca sürüklenme, "dünyevi bütün meşgalelerden azade bir halde" aktivite ve amacın patikasından uzaklaşma pratiği (Thoreau'nun durumunda günün yarısını ormanda geçirmek) acil bir siyasi ve varoluşsal görev, "hayatın kendisini" muhafaza etmenin yolu ha-

Durmaya tahammülü olmayan, çalışmayı yaşamın birincil anlam ve amacı olarak kutsayan ve her türden meşguliyeti körükleyen bir kültüre tabiyiz bugün; her ânı, üretmek ya da tüketmek için bir fırsat olarak görmemiz gerekiyor. Geçim kaygısının sınırlarını çoktan aşan ve rekabetten beslenen işkolik bilinç, milyonlarca insanın yaşamını işte geçirmesini garantiliyor. Durmaya, doldurulmamış ve bir şey için ayrılmamış zamana ilişkin kaygılarımız, bizi süreğen bir dikkat dağınıklığına itiyor.

Psikanalist ve edebiyat kuramcısı Josh Cohen'e göre, kendimizi daima çok fazla şey yapma dürtüsü ve hiçbir şey yapmama arzusu arasında sıkışmış buluruz. Suçluluk duyarız; arzularımızı bünyemizin utanç verici ya da fuzuli bir arızası olarak görmeye meylederiz.

Çalış(ma)mak: Daha Bir Ciddi Bir Mesai, Orson Welles, Emily Dickinson, David Foster Wallace, Andy Warhol'dan yola çıkarak ve edebiyat, kültürel çalışmalar ile psikanaliz ışığında hiçbir şey yapmama sanatının inceliklerine ışık tutarak; alternatif bir bakış açısının yaratıcı olanaklarına dair kışkırtıcı fikirler sunuyor.




ISBN 978-625-737-017-2
9 786257 370172

40 TL (KDV'den muaftır.)
selyayincilik selyayin selyayincilik
www.selyayincilik.com